4
Cantos de cronópios

> Quando os cronópios cantam suas canções preferidas, ficam de tal maneira entusiasmados que freqüentemente se deixam atropelar por caminhões e ciclistas, caem da janela e perdem o que tinham nos bolsos e até a conta dos dias. Quando um cronópio canta, as esperanças e as famas acorrem a ouvi-lo, embora não compreendam muito o seu arrebatamento e em geral se mostrem um tanto escandalizados.
>
> **Julio Cortázar**

4.1
Fixar limites para transcender limites

Aqui analisaremos o filme *Blow-up* (1966), de Michelangelo Antonioni, buscando compreender como o seu tecido audiovisual questiona a relação entre real e imaginário. Por trás de um crime do qual nada se sabe nem se saberá, a busca efetuada pelo fotógrafo levanta e problematiza as relações entre as imagens e as coisas, sejam elas fotografias ou filmes, propondo significados para seus fundamentos e perspectivas que muito os afastam das interpretações que as colocam como reproduções ou representações de um real pressuposto como íntegro e preexistente. *Blow-up* (1966) trata da relação entre arte e realidade. Algumas vezes a realidade se apresenta como a mais estranha fantasia de todas. A cada ampliação das fotos, a realidade se mostra. E quanto mais se ampliam mais se parecem com pinturas abstratas, onde a significação não está lá primeiramente, nós é quem buscaremos esta significação através da imagem. É disto do que o cinema é feito, de imagens e de montagens que nos são oferecidas para que possamos criar uma narrativa, uma "realidade". A verdade não é verdadeiramente visível, sabemos que as palavras podem possuir vários significados diferentes, quando vemos uma imagem, as interpretamos, construindo aquilo que vemos. As imagens nunca nos são dadas diretamente, para que possamos interpretá-las.

No conto de Cortázar, existem várias camadas de representação, que separam os fatos possíveis de acontecer dos enredos fantásticos e da imaginação dos personagens. A cena do assédio do menino pela mulher na ilha, que é a cena que Michel fotografa, é lida como o "real". A fotografia dessa cena é presa na parede pelo fotógrafo que passa a observá-la (ainda na camada do "real") e

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710828/CA

quando, subitamente percebe um movimento nas folhas da árvore, ele ainda considera aceitável, mas no que a mão da mulher começa a mover-se, inicia-se uma nova narrativa, um novo desfecho para a fotografia, mas agora já na camada do fantástico. A passagem é sutil, e é quando se dá a interpenetração dos campos simbólicos e imagéticos com o rompimento das fronteiras entre eles. Essa nova narrativa é realizada no texto como uma descrição das imagens captadas pela objetiva da câmara fotográfica avançando no cenário da fotografia. À medida que ela avança os objetos aumentam, ficam desfocados e saem do quadro. Não se trata de uma fotografia real, mas de uma expansão das possibilidades de significação no campo da fotografia, contaminado pela invasão da representação simbólica de fatos verossímeis e inverossímeis:

> Naquele momento, não sabia por que a olhava, por que havia pregado a ampliação na parede; talvez aconteça assim com todos os atos fatais, e seja essa a condição de seu cumprimento. [...] Os costumes são como grande herbários, e afinal de contas uma ampliação de oitenta por sessenta parece uma tela onde projetam cinema, onde na ponta da ilha uma mulher fala com um garoto e uma árvore agita algumas folhas secas sobre suas cabeças. [...] O garoto havia abaixado a cabeça [...]. Agora a mulher falava junto ao seu ouvido, e a mão se abria outra vez para pousar em sua face, acariciá-la e acariciá-la, queimando-a sem pressa (CORTÁZAR: 2006, p. 71-72).

Toda a arte de Cortázar, em seu texto, será mostrar como a realidade é, digamos, *decupada* em camadas, das quais percebemos, em geral, apenas a mais superficial. No entanto, existiria algo que insiste, e que nos tira do torpor cotidiano, como um sintoma. Algo como a insistência de um "real", por baixo da realidade mais habitual. E é disso que trata *Blow-up* (1966), expressão que designa o processo de ampliação da revelação fotográfica. O fotógrafo Thomas (David Hemmings) irá progressivamente ampliando as fotos que fez de uma mulher (Vanessa Redgrave) num parque londrino, até perceber o que parece ser um corpo inerte por detrás de uma cerca. Mas essa descoberta é apenas o começo do mistério e não a sua solução, pois há que escavar constantemente nesse real que é dado, mas que também se esconde, em busca de uma essência bastante hipotética. Cortázar, através de um relato ficcional, discute a questão do acesso perfeito ao conhecimento, às coisas em si. Ter captado essa idéia central, e a incorporado à sua própria poética transformando-a num estudo também sobre as imagens, foi o que realizou Antonioni. O crítico Michel Delahaye escreveu à

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710828/CA

época sobre esta idéia na revista *Cahiers Du Cinéma*. Diz que Antonioni, diferentemente de seus filmes anteriores – que visavam identificar um lote de almas modernas – aqui transcreve a partir de "elementos diferentes e de diferentes orientações". Assim, desde *L'Avventura* (1960), o mal era distinto em um mundo socialmente fechado e seus sinais exteriores tendiam a mitigar o benefício de uma certa interiorização. Em *Blow-up* (1966), pelo contrário, temos uma *retumbante* exterioridade de sinais (igualmente selecionados entre aqueles que, após circular fora do caldo cultural onde fermentam, estão disseminados em suspensão nos ares de nosso tempo) e o golpe é seu significado profundo que está oculto, para alguns, também neste brilho luminoso. Mas outra mudança tem desempenhado o papel de contrapor-se a esse princípio:

> En face de cette subite révèlation des pouvoirs révélateurs de l'image, et surpris lui-méme, semble-t-il, de voir sa vie se réordonner autour de ce centre imprévu d'intérêt, notre photographe, traversant tout le reste avec un désintérêt croissant, se prend peu à peu au jeu de la quête. Le film, dès lors, se recentre autour de ce fait nouveau et, de la méme façon que *L'Avventura* devenait tout à coup une quête à partir de l'occultation d'une vie — dont nous ne devions plus rien savoir, *Blow Up* devient une quéte à partir de l'apparition d'une mort — dont nous ne saurons pas plus. Le film, donc, se recompose autour de cette vielle question que formulent depuis longtemps les images-devinettes enfantines (du type: oú se cache le lapin du chasseur ?) [...][55] (DELAHAYE: 1967, p. 64-65).

Um ponto o qual tanto o protagonista quanto o espectador partilham no filme é a tentação de, somente por prazer, aprofundar-se na questão da imagem, se ela estaria realmente presente, tangível, ou se apresenta fugacidade. Que imagem foi nos foi oculta sob a moldura da foto? Estamos agora no cerne da questão que a imagem levanta: o quê e como o olho vê? Assim, o cinema, sistemática e necessariamente realista, é também necessariamente sempre fantástico: é o que permite emergir da mais elementar realidade um *algo a mais*. A visão nasce em nossos olhos e em nossas mentes, mas depende das coisas externas, no reino da representação do "real". Para melhor fixar esta idéia, pensemos no olhar do

[55] "Diante desta súbita revelação da potência indicativa da imagem, e surpreendido – ao que parece - de ver a sua vida reorganizada ao redor deste inesperado interesse central, o nosso fotógrafo, atravessando todo o resto com um crescente desinteresse, entrega-se gradualmente ao jogo da procura. O filme, portanto, centra-se ao redor deste fato novo e, da mesma maneira que *L' Avventura* tornava-se de repente por uma procura a partir da ocultação de uma vida - da qual não devíamos mais nada saber, *Blow Up* torna-se uma busca a partir da ocorrência de uma morte - da qual nada mais saberemos. O filme, portanto, se compõe em torno daquela velha pergunta que se formula há muito tempo, de adivinhação de imagens infantis (tais como: onde está o coelho caçador?)". DELAHAYE, M. *L'oeil des trois miroirs*, 1967. Tradução nossa.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710828/CA

artista: a visão que não é só fruto do ver, mas uma posição, uma idéia, um ponto de vista sobre o mundo. É um olhar que se infiltra na realidade e que afirma a representação como uma operação sobre o real, ou ainda, que (trans)forma essa realidade. Cortázar, em seu conto, parece expor esta complexa temática sobre o "real" numa busca constante por uma realidade. Dentro da complexidade temática, é sempre posto em relevo, como problema central, a busca de uma realidade mais densa do que a captada pela experiência habitual. Este episódio central de *Blow-up* (1966) desenrola-se da seguinte maneira: as fotos no parque, a ampliação reveladora, o regresso ao parque para rever a cena e entender - que outro olhar teria apreendido a cena? -. Entender? Temos um jogo nas mãos. A partir daí, é possível que nem tudo se explique. A narrativa de *As babas do diabo* começa questionando se o leitor se encontra frente a uma história que não pode ser contada, porque escolher uma forma de contar significa excluir todas as outras. Seu narrador, um aficionado que conta objetivamente a história que o comoveu, interrompe seu relato, questionando o próprio contar:

> De repente me pergunto por que tenho de contar isto, mas se a gente começa a se perguntar por que faz tudo que faz, se a gente se pergunta apenas por que aceita um convite para jantar (agora, passa uma pomba, e parece que um pardal) ou por que quando alguém nos contou um bom caso, em seguida surge como uma cócega no estômago e não dá para ficar tranqüilo até entrar no escritório aí do lado e contar a mesma história; só então a gente se sente bem, contente, e pode voltar ao trabalho (CORTÁZAR: 2006, p. 61).

A cada parágrafo do conto o leitor invade mais um detalhe da história sem, no entanto, saber o que realmente aconteceu. Como reconstruir o acontecido, se o narrador joga com todos os elementos estruturais da narrativa, pluralidade de sujeitos, oscilando entre o passado e o presente e interrompendo a linearidade dos fatos? Como contar se a história a ser contada tem a sua objetividade perdida na subjetividade do narrador? Em *Blow-up* (1966), Michelângelo Antonioni resolve esta situação através dos cortes abruptos. O filme se abre com ruidosos estudantes vestidos de modo extravagante, com a cara pintada de branco como mímicos, dentro de um jipe, em uma praça londrina cercada de edifícios modernos. Corta para a próxima cena, onde trabalhadores saem da fábrica, dentre eles o fotógrafo Thomas. Corta novamente para os jovens mímicos, que abordam os transeuntes e os motoristas em seus carros. Corta mais uma vez para os trabalhadores e alguns

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710828/CA

deles conversam em uma esquina com Thomas. Corta. Thomas sai correndo e entra no seu carro. Chega a um estúdio, onde a modelo Veruschka o está esperando e então ele inicia uma sessão de fotos com ela, ao mesmo tempo em que a seduz. Ao final da sessão a deixa só deitada no chão e se retira para atender a um telefonema. Corta para a próxima cena, onde ele se barbeia no banheiro e recebe de seu assistente algumas fotos reveladas. Ele as analisa e depois volta ao estúdio.

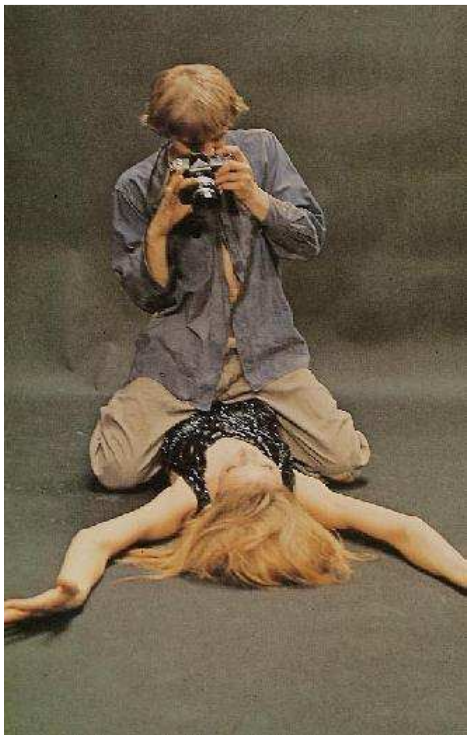

Figura 1 – Thomas fotografa a modelo Veruschka

Esta alternância ilustra a experiência de Thomas como fotógrafo. Fotografar é seu ofício, mas ele se realiza em duas esferas: a primeira ligada à moda, num mundo estreitamente conectado à estética, pela composição de corpos femininos, de luz e principalmente de fantasia, como mostra a cena onde as modelos estão sendo preparadas para a próxima sessão de fotos. Enquanto as fotografa, é bastante autoritário em seus pedidos, tais como sorrir e mudar de posição. Já a outra esfera é a do registro da história de Londres, não como um mero registro social, mas como uma visão particular de um artista sobre a cidade onde vive. Podemos verificar isto quando então ele se retira do estúdio, pega seu

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710828/CA

carro e vai até o Hyde Park para tirar algumas fotos. O filme a partir daí segue numa sucessão de conflitos expostos de maneira lacônica e de olhares fragmentados, em gestos e espaços desconectados, que implicam em relações não localizáveis. Do ponto de vista do tempo, essa impossibilidade de um "ver" unificado, está reforçada por saltos, bruscas mudanças de ritmo e elipses temporais.

Figura 2 – Thomas tira fotos no Hyde Park

O filme mostra, desde o princípio, o olhar do fotógrafo identificado com a objetiva de sua câmera, mas os cortes são feitos de maneira que o espectador não vê o que o fotógrafo vê através das lentes da sua câmera. A montagem substitui os planos do que o fotógrafo vê e Antonioni assim resume Thomas: "A experiência do protagonista não é sentimental nem amorosa, antes uma experiência que se refere à sua relação com o mundo, com as coisas que encontra diante de si." [56] Enquanto Thomas tira fotos de pombos, há um casal que namora no meio do gramado. Ele percebe que a mulher leva o homem até uns arbustos, fica curioso com a cena e decide ir atrás deles. Com a lente de sua câmera, tenta procurá-los ao longe e consegue avistá-los. Ele então se esconde e começa a tirar fotos. O casal se beija, mas a mulher parece desconfiada de uma maneira bastante suspeita. A mulher então percebe que as fotos estavam sendo tiradas e vai atrás de Thomas para tirar satisfações:

[56] ANTONIONI, M. apud MELLO E SOUZA, G., *Variações sobre Michelangelo Antonioni*, p. 403.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710828/CA

– O que você está fazendo? Pare! Pare! Dê-me essas fotos. Não pode fotografar as pessoas assim. - Ao que Thomas responde:

– Quem disse que não posso? Só estou fazendo meu trabalho. Alguns sujeitos são toureiros, outros, políticos. Eu sou fotógrafo. - E ela responde:

– Este é um lugar público. Todos têm direito a um pouco de paz. – E o fotógrafo replica:

– Não é culpa minha se não há paz. A maioria das garotas pagaria para ser fotografada por mim. – E ela responde:

– Eu pago. - Ele responde:

– Eu cobro caro. Há outras coisas que quero no negativo. - E ela:

– O que vamos fazer, então?

– Eu te mando as fotos.

– Não, eu quero agora. - E tenta arrancar a câmera das mãos do fotógrafo numa atitude claramente desesperada. - Ao que ele diz:

– Não! Qual é a pressa? Não vamos estragar tudo, acabamos de nos conhecer. Ela então se levanta e diz:

– Nós nunca nos encontramos. Você nunca me viu.

Figura 3 – Thomas é interpelado pela personagem de Vanessa Redgrave

Este é o início da ação que move o filme e durante este desenlace vemos somente o que Thomas viu. No conto, a ação da foto se desenrola a partir do 8º parágrafo. Em um domingo, após perambular pelas ruas de Paris, Michel se senta

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710828/CA

no parapeito do rio na ponta da ilha e se deixa envolver pelo sol, enquanto observa um casal e os imagina um casal romântico, mas se apercebe da aparente diferença de idades entre eles: "O que eu havia tomado por um casal parecia muito mais um menino com a mãe, de que era um casal no sentido que damos sempre aos casais quando os vemos apoiados nos parapeitos ou abraçados nos bancos das praças" [57]. Percebe-se depois na narrativa que o que se está presenciando na verdade é uma cena de sedução. Michel então fotografa a cena tentando disfarçar seu ato, fingindo um enquadramento que não os incluía e fica à espreita, certo de que enfim os apanharia no gesto revelador, a "expressão que resume tudo, a vida que o movimento mede com um compasso, mas que uma imagem rígida destrói ao seccionar o tempo, se não escolhemos a imperceptível fração essencial"[58]. Ao perceber, a mulher exige que lhe entregue o filme, ela lhe diz que ninguém tem o direito de tirar fotografia sem permissão, eles discutem e o adolescente foge, "perdendo-se como um fio da Virgem no ar da manhã. "[59] Michel acredita ter salvado o jovem, pois, como coloca Cortázar "os fios da Virgem também são chamados de babas do diabo, e Michel precisou agüentar minunciosas imprecações, ouvir ser chamado de intrometido e imbecil […]. "[60]

De volta ao filme, o fotógrafo Thomas continua intrigado e a jovem corre. Agora Thomas num restaurante com seu empresário Ron, lhe mostra as fotos que fez na sessão e comenta sobre as fotos que tirou no parque. Neste momento ele percebe que alguém o seguiu até ali e estava o observando através da janela. Ele então decide ir embora e, ao chegar ao estúdio, a mulher fotografada no parque está o esperando, dizendo que veio buscar as fotos. Eles vão até a parte de cima do estúdio e ele pede que ela sente-se, oferece-lhe uma bebida e lhe pergunta sobre o que haveria de tão importante naquelas fotos, ao que ela responde que só dizem respeito a ela. Ele diz que precisa das fotos e ela responde que sua vida particular estaria uma bagunça e que seria um desastre se... ela hesita em continuar o raciocínio. Thomas então indaga:

– E daí? Nada como uma desastrezinho para ajeitar as coisas.

Ele então pergunta se ela já trabalhou como modelo, porque parecia levar algum jeito e decide fotografá-la. Ela agradece, mas diz que não, obrigada, que

[57] CORTÁZAR, J., *As armas secretas*, 2004, p. 64.
[58] Ibid., p. 67.
[59] Ibid., p. 69.
[60] Ibid.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710828/CA

está com pressa. Ao que ele responde que vai lhe dar as fotos, ela acaba se entregando ao charme de Thomas. Ela pede-lhe um copo de água e tenta fugir com sua câmera, mas Thomas a impede. Thomas então a entrega o suposto rolo de filme, e ela se despede dando-lhe um beijo. Quando ela se vai, Thomas se dirige ao laboratório para revelar as fotografias obtidas no parque.

Na seqüência da ampliação das fotos, Thomas pressente que há algo de estranho, algo que provavelmente ele assistiu, mas não viu na cena do parque e tenta então fazer emergir, através de ampliações sucessivas, aquilo que escapou ao seu olhar. Fotos ocupam a tela. Não há troca de plano ou movimentos de câmera que deixem de fora o olhar do fotógrafo. Procuramos juntos com Thomas algo que aconteceu em *off-screen*, enquanto fotografava no parque. Ao ampliá-la, a examina novamente e, em sua observação, percebe a preocupação no rosto da mulher. Ele então direciona a ampliação para onde está vindo o que ela olha tão assustada e, com uma lupa, consegue enxergar a sombra de um homem por atrás dos arbustos. Ele repete então a ampliação, desta vez focalizando nesta sombra, mas ainda não é capaz de desvendá-la. Retorna ao estúdio, reproduz uma ampliação ainda mais próxima, e monta as fotos em sua parede como um quebra-cabeça.

Figura 4 – Thomas procura com a lupa algo não *visível* na foto

Monta então uma seqüência dos acontecimentos: o casal em momento feliz, depois a mulher percebendo a presença de Thomas tirando as fotos, ela olhando preocupadamente para em direção aos arbustos, a ampliação da sombra, onde agora se vê claramente uma pistola em direção ao casal, a mulher olhando

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710828/CA

raivosa para Thomas, o homem também olhando, mas despreocupadamente, para Thomas, ela pedido a Thomas que pare de fotografar, ela desolada depois da recusa de Thomas em entregá-la o filme fotográfico e de volta à paisagem. Mas a mão que segura a pistola é cortada pelo limite do quadro. No abstrato desenho de pequenos pontos gerado pelas sucessivas ampliações, o referencial da imagem é suprimido e o que resta é a visão da mais pura subjetividade. Enquanto se dão os planos nos quais emergem a arma, a câmera de Antonioni olha para Thomas que olha, por sua vez, para as fotografias que tirou no parque. Assim, as ampliações que Thomas faz se misturam com as ampliações da câmera de Antonioni. Numa nova seqüência de ampliações, vemos uma foto onde os *pixels* explodem e deixam ver um corpo estendido no gramado (neste momento se dá a explosão: *blow-up*) e Thomas chega à conclusão de que houve um crime. Acontece que não há relação entre esta imagem e o resto da narrativa. Há novos quadros do parque que não coincidem com os negativos revelados anteriormente e ainda, fica o enigma de como ajustar, ao mesmo tempo, na série de fotos do parque, o plano do cadáver, já que quando as fotos foram registradas o homem ainda se encontrava vivo, com a mulher.

Figura 5 – A foto que levanta a suspeita de Thomas

No conto, Michel leva vários dias para revelar as fotos tiradas no domingo na ilha, e considerando o negativo tão bom preparou uma ampliação, e a ampliação era tão boa que prepara outra ainda maior, e a prega numa parede do quarto e passa este dia olhando para a foto ampliada e recordando, como coloca

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710828/CA

Cortázar, numa operação "comparativa e melancólica da recordação frente à realidade perdida; recordação petrificada, como toda fotografia, onde não faltava nada, nem mesmo e principalmente o nada, verdadeiro fixador da cena." [61] Michel diz que nos dois primeiros dias aceitou o que havia feito, tanto a foto quanto a ampliação, mas, para sua surpresa, não havia lhe ocorrido a idéia de pensar que, quando olhamos uma foto de frente, os olhos repetem exatamente a posição e a visão da objetiva, e que desta maneira, de sua cadeira, máquina de escrever à frente, a três metros de distância, estava muito bom, era a maneira mais perfeita de se apreciar uma foto. E enquanto realizava seu trabalho de tradução, erguia os olhos e olhava a foto, às vezes o atraía a mulher, às vezes o garoto, recordava com prazer daquela manhã e diz estar estava satisfeito consigo mesmo, pois o "importante, o verdadeiramente importante era haver ajudado o garoto a escapar a tempo (isto, no caso de minhas teorias serem exatas, o que não estava suficientemente provado, mas a fuga em si parecia demonstrar)." [62] Acontece que em dado momento, em suas rememorações, Michel se dá conta do que (supostamente) havia ocorrido, que a mulher não estaria ali porque queria, que seu verdadeiro amo a esperava, e que Michel havia chegado ali naquele instante para transgredir uma ordem:

> E o que então havia imaginado era muito menos horrível que a realidade, aquela mulher que não estava ali porque queria, não acariciava nem propunha nem alentava para seu próprio prazer [...]. O verdadeiro amo esperava, sorrindo petulante, já com a certeza de sua obra [...]. O resto era tão simples, o automóvel, uma casa qualquer, as bebidas, as lâminas excitantes, as lágrimas tarde demais, o despertar no inferno (CORTÁZAR, 2006, p. 72).

Neste momento há uma instauração entre o real e o imaginário, quando o personagem Michel, ao retomar o tempo presente, a faz de maneira fantástica, narrando uma suposta vingança dos fotografados contra ele com estes "vivos, movendo-se, decidiam e eram decididos, iam rumo ao seu futuro; e eu do lado de cá, prisioneiro de outro tempo, de um quarto em um quinto andar, [...] incapaz de intervenção."[63] A ambigüidade do sentido do "real" está implícita no conto com seu caráter impreciso e dúbio. Michel assiste a um episódio da vida sem elaborar, sem limitar, mas um episódio complexo, irreduzível e frente a esta realidade, está

[61] Ibid., p. 70.

[62] Ibid., p. 71.

[63] Ibid., p. 73.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710828/CA

a fotografia com seu incompatibilidade entre a capacidade e a impotência: capacidade para descobrir a realidade e impotência para modificá-la. Esta realidade inalcançável, por um lado, e a incapacidade da imagem para representá-la, por outro, estão presentes na estrutura do conto e do filme, nas ferramentas ilusórias de cada um dos artistas, do escritor, com sua máquina de escrever e do fotógrafo com sua câmera fotográfica.

A ampliação gera uma dúvida sobre a relação entre Thomas e o real, antepondo por um momento, o que é necessário ver ao que é dado ver. Decide então voltar ao parque, ao local onde supostamente viu o corpo. Isto para que ele possa ir da sua imaginação à realidade, já que ele construiu um significado imaginário do ocorrido, numa espécie de realidade pré-existente em sua mente. Agora precisa voltar à suposta *realidade original* para verificar a construção da realidade que ele definiu com as imagens. Ele irá realmente encontrar o cadáver ou não? E então, neste momento, um apelo à realidade concreta se dá sobre as suas interpretações, pois encontra o cadáver do amante da mulher ainda caído, sem que ninguém o tenha visto, sobre o chão. Esse é o momento que ele não *viu* enquanto fotografava e a relação entre a realidade capturada pela foto e a visão do corpo morto é o grande *insight*: a imagem do cadáver aparece, no momento, atribuindo à circunstância um caráter ilusório. O olhar da mulher havia levado Thomas para o espaço da *cena*, numa espécie de espaço cênico, espaço representado, de representação.

Thomas decide deixar o parque rapidamente, aparentemente desolado e, ao chegar à residência, percebe que sua casa foi invadida e suas coisas revistadas. E agora, onde estão as provas de que isto realmente aconteceu? Isto realmente aconteceu? Como provar sem as imagens o ocorrido? Mas resta a ampliação que mostra o corpo continua lá. Mas ainda assim, aquela única imagem não faz nenhum sentido, exceto dentro do contexto das outras imagens. Aquela única imagem borrada não diz nada, só tem algum significado no encadeamento das outras fotografias. Ao observar detalhadamente o acontecido, constata que os filmes e os negativos foram roubados, com exceção de um, o do cadáver. A esposa de seu vizinho chega a casa e ele a diz que viu um homem ser assassinado com um tiro naquela manhã e que o corpo ainda estava no local. Ao ser perguntado por ela se não devia ir até a polícia, ele a mostra a ampliação da foto onde aparece o corpo e ela lhe diz que a foto se parece com uma espécie de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710828/CA

pintura de gotas de tinta, por conta do desfoque da imagem e que só possui algum significado quando este significado é imposto por alguma subjetividade pessoal. Thomas decide ligar novamente para Ron, seu empresário, pois ele precisa de outra testemunha ocular, e vai ao seu encontro, para que a sua realidade do ocorrido possa se dar também por um outro "ver" além do seu próprio, mas não consegue convencer Ron de sua história. Com o dia amanhecendo, Thomas decide retornar ao parque. Vai até o local onde supostamente estaria o cadáver para que ele possa sustentar a sua versão do acontecido, da suposta realidade, tirando mais uma foto, mas, para sua decepção, alguém já havia o retirado dali. Thomas parece então se perguntar se tudo o que viu foi real, ou apenas imaginação de sua cabeça, olha por todos os lados como se estivesse questionando a própria sanidade.

Parece que este desfecho abre outra linha de relato, aquilo que se confirma de noite, quando Thomas encontra o cadáver, desaparece de dia, e com ele todo indício de objetividade. Como estabelecer a série de fotos em uma linha narrativa? O filme tem, de fato, uma linha narrativa, só que em seu centro está incluída esta atividade de montagem das fotos que inverte as linhas que constituem a narração. O instante da morte não pode ter lugar na seqüência, a não ser como um mero negativo, portanto, não há o se que contar sobre o fato. A narrativa se descompassa com esta fragmentação entre o desenvolvimento do relato e a interpretação lógica, que cria um final aberto que se caracteriza moderno, diferente de um desfecho que se daria numa narrativa clássica.

A turma de mímicos reaparece e faz uma espécie de *link* com o dia anterior de Thomas, pois foi a partir daquele primeiro encontro com aqueles artistas que toda a ação o dia anterior havia se desenrolado. Os mímicos parecem ser a *personificação* sobre a questão do real e do imaginário, já que eles lidam com suas próprias verdades imaginadas, numa espécie de inevitabilidade da ilusão da arte. Eles iniciam um jogo de tênis imaginário, assistido não somente por seus companheiros mímicos, mas também por Thomas. Num dado momento do jogo a bola imaginária voa através da cerca da quadra e supostamente cai num lugar distante. A câmera de Antonioni acompanha a bola imaginária até o chão, Thomas também, e os mímicos o pedem para que ele vá buscá-la para eles. Ele decide participar daquela realidade paralela e vai buscar e devolvê-los a bola, configurando sua concordância com a versão "alternativa" de realidade. A partir daí o jogo se reinicia e Thomas já é capaz de escutar o som das raquetes

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710828/CA

movimentando-se. A cena final do filme mostra uma panorâmica do alto, numa vista aérea, com o personagem de Thomas abaixo como apenas mais um elemento na paisagem, mas que, de repente, some das nossas vistas, e o que fica na imagem é somente o gramado verde do parque, permanecendo o questionamento sobre as coisas que estariam ali, mesmo que não as possamos *ver*.

Figura 6 – A turma de mímicos

Antonioni realiza como vimos em Hutcheon (2006), uma adaptação em seu sentido mais literal, adaptando e ajustando, alterando, se fazendo *apropriar* da obra de Cortázar, ainda assim com uma incrível habilidade para tornar a obra autônoma. Consideremos aqui que o diretor realiza o que coloca Benjamin (1992), a tradução, aqui sob forma de adaptação cinematográfica, não como fusão de algum significado textual copiado, parafraseado ou reproduzido, mas como um compromisso com o texto original, que nos faz ver esse texto de diferentes maneiras. Partindo do que foi visto de Benjamin (1992), podemos aqui conceituar a tarefa de Antonioni enquanto tradutor: trans-pondo e trans-formando, numa relação múltipla e complexa que se realizou entre a literatura de Cortázar e o cinema de Antonioni, se caracterizando uma interpretação criativa na transcriação. O cineasta foi capaz de encontrar um equivalente criativo ao texto-fonte e, portanto, traduzir o espírito e a emoção presente nas palavras. Mas o filme consegue se destacar das palavras escritas e as imagens assumem uma identidade própria, realizando desta maneira algo diferente e original. A noção de *texto* de Barthes também nos ajuda a conceituar o cinema não como uma imitação da

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710828/CA

realidade, mas como um *constructo*, numa parceria entre o roteirista/cineasta e Cortázar. O *texto*, enquanto *energia*, absorve o escritor e o diretor de maneira conjunta e a lógica que regulamenta o texto não é completa, mas metonímica, a cargo de associações, contigüidades, coincidindo com uma liberação de energia simbólica. Desta maneira, o texto é adaptado não como uma co-existência de significados, mas como uma *passagem*, como um *atravessar*. Assim ele não responde a uma interpretação, mas a uma *explosão*, a uma disseminação.

Como analisamos em Barthes (1992) na interpretação exige-se abordar um texto em seu plural, e não se trata de reconhecer de maneira magnânima, em cada um, sua parte de verdade, mas se trata, contra toda e quaisquer indiferença, de afirmar o *ser* da pluralidade de Cortázar identificado por Antonioni, que não é o *ser* do verdadeiro, do provável ou até do possível, mas sim do infinito da linguagem. A releitura proposta pelo diretor foi capaz de salvar o texto da *repetição*, de multiplicá-lo em sua diversidade e em seu plural: a releitura arrancou do texto a cronologia interna de "tal coisa acontece *antes* ou *depois* daquela" e nos fez reencontrar com um tempo mítico "sem *antes* nem *depois*".

Bjorkman Stig, crítico da *Cahiers Du Cinéma*, percebe que Antonioni quis realizar o retrato de uma época e se utilizou da idéia central de Cortázar de questionamento do "real" para contar a história de uma sociedade moderna e jovial, mas marcada também por uma tentativa de fuga da realidade como a conhecemos:

> *Blow up* multiplie les prises de température, effectue un prélèvement dans le magma de la société moderne marquée par des slogans tels que carrière, bonheur, progrès, liberté. Il faut voir dans *Blow up* l'analyse d'une époque, empruntant le mode léger, mais terrifiante quant à son sens profond. Le film se passe dans une cité soumise aux caprices de la mode, bariolée de teintes *pop* et peuplée d'un troupeau de jeunes gens qui cherchent volontiers à s'évader du quotidien en se grisant de L.S.D.[64] (STIG: 1967, p. 13).

A verossimilhança da narrativa do filme ofereceu uma dupla possibilidade de manter uma referência ao mundo "real" e, ao mesmo tempo, transformar e criar a partir do texto-fonte original. Desta forma, Antonioni pôde criar sua própria

[64] "*Blow up* multiplica as tomadas de temperatura, efetua uma cobrança no magma da sociedade moderna marcada por *slogans* como carreira, felicidade, progresso, liberdade. É necessário ver em *Blow up* uma análise de uma época, uma contração de modo leve, mas aterrorizante quanto ao seu sentimento mais profundo. O filme passa-se numa cidade sujeita aos caprichos da moda, coloridos tons de *pop* e habitado por uma manada de jovens que tentam escapar de bom grado ao dia-a-dia cinzento com o entusiasmante LSD". STIG, B. *Antonioni à La mode anglaise*, 1967. Tradução nossa.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710828/CA

realidade, tornando possível o emprego do elemento fantástico na construção das referências espaciais e temporais do texto de Cortázar. A presença e o equilíbrio de elementos racionais e irracionais produziram efeitos surpreendentes junto ao espectador, além de um deslocamento de percepção da temática abordada, tornando o filme provocativo e inquietante. Por trás da parede de vidro, a realidade parece se dissolver: “Eu quero recriar na realidade uma forma abstrata”, disse Antonioni à revista *Cahiers*. “Eu coloquei a realidade em questão. É um ponto essencial quanto o aspecto visual deste filme, pois um dos seus principais temas é ‘apenas ver ou não ver o justo valor das coisas’”. Antonioni realiza esta adaptação como uma transcriação, uma re-criação, ao encontrar uma maneira bastante apropriada para lidar com os efeitos de *fantástico* de Cortázar, se apropriando diretamente deles, a seu modo, e dando à montagem um caráter fragmentário, que segue a maneira como também se dá a narrativa escrita do texto-fonte. Porém, o que fica, tanto para quem lê o conto quanto para quem assiste ao filme, é a imagem fotográfica impressa no papel sensível que retrata mais ou menos fielmente um suposto “real”, e tanto o leitor quanto o espectador buscarão nela, através do imaginário que a permeia, a possibilidade de imaginar novas narrativas, novos desfechos. Basta deixar-se levar, como coloca Cortázar, como “um fio da Virgem no ar da manhã”.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710828/CA

4.2
Um mundo *out of nowhere*

Os personagens do conto de Cortázar, *A autopista do sul*, presos em um terrível engarrafamento nos arredores de Paris, acabam perdendo a noção de sua própria humanidade ao encontrar-se numa situação-limite inesperada. Unidos de maneira casual no espaço público da cidade, em um *tempo sem tempo*, são descritos pelo narrador através dos seus bens de consumo, os seus respectivos automóveis. As pessoas aparecem aqui como que *coisificadas*, identificadas e diferenciadas de acordo com o rol social que detém como as monjas, o engenheiro, o médico, e através da marca de seus carros: a Dauphine, o Peugeot, o Caravelle, o Simca entre outros. No conto, Cortázar escolhe como tema um assunto tão cotidiano como um engarrafamento em uma rodovia nos arredores de Paris, mas o transforma em um acontecimento nada banal. Em uma tarde dominical de agosto, uma enorme massa humana retorna, ou melhor, tenta retornar aos seus lares na cidade. Presos pelo engarrafamento, motoristas e passageiros estabelecem conversações nos carros através das janelas, meio-abertas devido ao calor intenso do verão. À medida que o tempo passa se estreitam os laços de amizade:

> O 404 do engenheiro ocupava o segundo lugar da pista da direita, contando a partir da faixa divisória das duas pistas [...]. Tinha conversado com todos, menos com os rapazes do Simca, que lhe pareciam antipáticos; entre uma e outra parada discutira-se a situação nos menores detalhes, e a impressão geral era de que até Corbeil-Essones se iria avançar como que a passo ou pouco menos [...] (CORTÁZAR: 2007, p. 11).

Períodos de mobilidade e imobilidade se sucedem alternadamente, e mesmo com os avanços eventuais, as posições dos automóveis permanecem quase invariáveis. De vez em quando, um *estranho* se aproxima vindo de um lugar desconhecido para informar ao grupo o estado do engarrafamento. Dentre o nascer do sol e o crepúsculo transcorrem-se atividades de necessidade e passatempo: compartilham seus víveres, dormem e desaparecem com a cumplicidade da noite. Os motoristas e passageiros unidos por um encontro tão fortuito quanto um engarrafamento, se convertem assim em habitantes de uma seção de uma auto-

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710828/CA

estrada. Cada grupo designa enviados que recorrem a outras áreas da auto-estrada e inspecionam os arredores em busca de uma nova informação. Desta maneira se sabe da formação de outros grupos ao largo da rodovia, mas, em cada nova célula formada por cada grupo, começam a surgir tensões e problemas. O alimento é escasso e se produz a primeira discussão por conta de um roubo de água, tão preciosa dadas as circunstâncias. Desta maneira se sucedem os dias, às vezes chove, às vezes neva, e por alguns momentos os automóveis percorrem alguns metros, para finalmente voltar ao estado de imobilidade inicial. Mesmo com o rádio anunciando esta situação de emergência, somente um único helicóptero voa baixo por ali e nenhuma outra ajuda parece vislumbrar-se. Os grupos tratam de adaptar-se à situação: um Peugeot serve de ambulância para os enfermos, um motorista se envenena acabando com sua mísera existência e outros tentam estabelecer contato com outros grupos, mas são repelidos com hostilidade; há também o início de um mercado negro organizado que cresce juntamente com a adversidade:

> Às vezes chegava um estranho, alguém que se infiltrava entre os automóveis, vindo do outro lado da pista ou das filas externas da direita, que trazia alguma notícia, provavelmente falsa, repetida de carro em carro ao longo de escaldantes quilômetros. [...] Já ninguém fazia a conta do que tinham avançado naquele ou naqueles dias; a moça do Dauphine achava que uns oitenta a cem metros; o engenheiro era menos otimista [...]. Nessa mesma tarde, o rapaz encarregado do Floride correu para prevenir Taunus que um Ford Mercury oferecia água a preço razoável (CORTÁZAR: 2007, p. 13-31).

No conto, uma situação fortuita, uma exceção, se transforma em hábito. As pessoas que ali estão se acostumam, com alguma exceção, a uma nova forma de vida, assim como de um modo geral também todos se adaptam às situações, por mais estranhas e inverossímeis que pareçam, no dia-a-dia. Um engarrafamento que dura dias, meses, poderia simbolizar a passagem do tempo na vida real. No fim das contas, o homem acaba se limitando à sua rotina diária, preso numa comunidade de estranhos, limitados em sua rotina e agarrados as suas possessões. *Weekend* (1967) é um título de Godard que acaba por definir o tempo da história do filme. As sucessões de inserções no início do filme ilustram esta condição: “sábado, 10 horas da manhã”, “sábado, 11 horas da manhã” e assim sucessivamente. Porém, este tempo começa a se despedaçar gradualmente quando

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710828/CA

o filme passa a fazer alusões ao ponto de vista do diretor sobre os rumos da humanidade.

Figura 7 – A primeira cena de *Weekend*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710828/CA

Cortázar escreve as páginas de um conto, Godard pinta situações nas telas do cinema, construindo os meios artísticos em que melhor sabem atuar: a literatura e o cinema. Cortázar nos oferece uma nova concepção da narrativa, pretende denotar certos aspectos da realidade que não são normalmente observáveis nem observados pelas pessoas, mas que apesar disto não deixam de existir. Estas sensações são observáveis não de um ponto de vista racional, mas através da intuição. Cortázar elege a via intuitiva para construir a obra literária, e assim deve entender o leitor para que se possa captar a realidade em toda a sua extensão. A adaptação cinematográfica *Weekend* (1967) nos mostra um modo alternativo de contar histórias mediante o audiovisual, mas ambos atuariam com intenções similares: a ruptura com uma tradição literária e cinematográfica e as categorias formais de espaço e tempo. O filme é aberto em sua interpretação e sugere ao espectador uma *cumplicidade*, no sentido de se *eleger* um ponto de vista próprio para a história. A câmera não se oculta, os personagens olham diretamente para a câmera, fazendo do espectador um ente ativo, se negam os estereótipos cinematográficos, as mensagens são propositalmente ideológicas. Godard realiza uma espécie de *colagem* na hora de se criar estruturas, numa dimensão paralelamente estética, num modo de inserir o espectador no contexto, que assiste as condições cotidianas da percepção das coisas e da vida. Roland (Jean Yanne) e

Corinne (Mirielle Darc) são um casal parisiense *yuppie* pedante e arrogante, entediados um com o outro, ambos possuem amantes e estão a espera da morte do rico pai de Corinne para que possam receber a herança.

Ao telefone, cada um deles confessa seus planos para seus respectivos amantes de matar um ao outro logo assim que tiverem o dinheiro em suas mãos. Eles então se dirigem de carro para a casa dos pais de Corinne, aonde irão supostamente receber a *grana preta*. Mas quase imediatamente, o casal encontra-se em um engarrafamento inacreditável, do tipo fantástico, mostrado em um plano-seqüência de quase 10 minutos, onde motoristas entediados brincam de pegar ou jogam xadrez, seus carros estão encostados no acostamento, outros realizam uma cacofônica sinfonia de buzinas, enquanto muitos outros automóveis jazem capotados e em chamas, numa rodovia campestre obstruída com Renaults, Citröens, Facels e cadáveres sangrentos.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710828/CA

Figura 8 – Carros incendiados e corpos que jazem

Nesta adaptação, o casal presencia uma luta de classes entre os *possuídos* e os *despossuídos*, quando um trator mata o motorista de um carro esporte, e a noiva do rapaz diz para o motorista do trator: “Ele tinha direito sobre os pobres, os gordos...”

Figura 9 – O acidente entre o carro esporte e o trator

Encontram o herói revolucionário francês Camille Saint-Just e Emily Brontë (a quem ateiam fogo), ajudam um músico que toca sonatas de Mozart em um grande piano no meio de uma fazenda, são iniciados numa conferência sobre a política do terceiro mundo através de lixeiros marxistas e finalmente são coeridos para se juntar a um grupo de radicais *hippies* canibais que vivem nas florestas (cujo líder toca bateria num campo recitando passagens de *Maldoror* de Lautreamont).

Figura 10 – Emily Brönte e Camille Saint-Just

Naturalmente, isto é somente uma descrição rápida, porque seria quase impossível descrever exata e sucintamente todo o que acontece no filme. Quando

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710828/CA

às vezes parece que Godard está vagando fora de seu trato anti-burguês em favor apenas de jorrar para fora qualquer coisa que venha de dentro da sua cabeça, a brilhante criatividade do diretor, e o fato de que ele retorna ao alvo, desculpa este excesso. O filme flerta com alusões, não apenas a outros filmes (Luis Buñuel recebe pequeno tributo, com o batizado de um dos personagens como *Anjo Exterminador*), mas também à literatura e à música, como a personagem Dauphine, numa clara referência de Godard a um dos personagens centrais no conto de Cortázar que o inspirou à realização de *Weekend*, tendo por resultado um filme que joga como o equivalente cinemático de um *hipertexto*. De fato, o filme é interrompido por títulos ("uma película à deriva no cosmos", "uma película encontrada nos escombros do lixo"), textos animados, e partes de sugestões musicais que freqüentemente se sobrepõe aos diálogos, dando ao filme um sentimento de uma experiência multimídia.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710828/CA

Figura 11 – Um dos textos animados de Godard

Godard nos dá abundantes cenas de incêndios, de carros virados, de longos discursos políticos, e do ruído ocasional do avião que permeia a trilha-sonora. As discussões de Stam (2006) que vimos sobre intertextualidade podem ser aplicadas ao trabalho de Godard, pois ao traçar o conceito de Bakhtin de *dialogismo*, percebemos que cada texto é relacionado a outros textos em uma "interseção de superfícies textuais", remetendo-se a uma relação entre qualquer enunciado e todos os demais enunciados. O filme se dá como os tecidos de fórmulas anônimas inscritas na linguagem, com variações dessas fórmulas, com citações conscientes e inconscientes e combinações e inversões de outros textos, personagens e

contextos. Godard se utiliza do que estudamos em Bakhtin (1977), da relação dos diálogos que é estabelecida por um cruzamento de vozes e/ou discursos diversificados e entrecruzamentos de meios de comunicação e discursos enunciativos distintos. Tal cruzamento denominado *polifonia,* se dá como uma intertextualidade explícita que confere uma identidade específica ao discurso de Godard, como um diálogo entre diversas vozes, mas no sentido de constituir um discurso no qual se mostram e interagem em um diálogo intertextual. Um discurso pode se valer de outro ou de outros para sugerir novas orientações e/ou novos sentidos ao filme. Assim, um único discurso de Godard pode encontrar duas orientações de interpretações, duas vozes distintas, criando também uma pluralidade textual ou discursiva de vozes diferenciadas.

Esta característica gordariana *palimpsestuosa* foi identificada por Jacques Aumont em uma crítica na revista *Cahiers Du Cinéma* à época do lançamento do filme. Aumont (1968) diz que *Weekend* (1967) é um filme que, antes de qualquer coisa, é resultado, síntese e recriação de um *já dito*, mas que vem imprimir-se em um novo discurso:

> Une sorte d'équilibre thermodynamique, qui comme tel ne se maintient que par d'incessantes allées et venues ("et c'est la trace qu'elles déposent sur la pellicule, que j'appelle le cinéma "). Trace éphémère ("je ne filme plus en termes d'étenité "), qui fait de l'oeuvre un palimpseste, chaque film effaçant les précédents, qui pourtant continuent de transparaitre à travers les ratures: comme chaque plan efface tous les autres et déborde sur eux, abolies les notions de début, de fin, et de sens unique[65] (AUMONT: 1968, p. 59).

Jean Collet também realiza uma análise da característica intertextual de Godard. Collet (1968) diz que Godard apresenta seu trabalho como "fragmentos de um filme imaginário". Sua mente desafia um conceito forjado para nós pela cultura clássica: o desafio ao teste do tempo. Segundo Collet (1968) *Weekend* (1967) nos recorda que o cinema é a mais perecível de todas as artes. Que em três ou quatro séculos, quando historiadores e amantes do cinema forem exumar a

[65] "Uma espécie de equilíbrio termodinâmico, que em si é mantido pelas constantes idas e vindas ('e é o vestígio que depositam sobre a película, que eu chamo de cinema'). Vestígio efêmero ('não filmo mais em termos de eternidade'), que faz do trabalho um palimpsesto, apagando os arquivos de cada filme anterior, o qual, no entanto, continuam a transparecer através das supressões: como cada plano apaga todos os outros e para além deles, são abolidos os conceitos de início, fim e único sentido". AUMONT, J. *L'étang moderne*, 1968. Tradução nossa.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710828/CA

película submersa na poeira, ainda assim continuará a haver sinais, fragmentos a decifrar:

> Pour Godard, défier le temps, c'est lui donner de l'avance, c'est travailler avec lui, non contre lui. C'est au spectateur qu'il appartient de récupérer les morceaux de ce film éclaté, déchiqueté comme les voitures qui vont trop vite. C'est au spectateur-carabinier ou petit poucet perdu entre les routes impraticables — de ramasser les cartes postales, les images dispersées dans des valises, bien classées. Mais pour rêver dessus. Rêver sur des signes de piste, non pour s'enfermer dans ce rêve, mais pour trouver la clé des champs[66] (COLLET: 1968, p. 60).

Para Collet (1968) os *hippies*-canibais de Seine-et-Oise são como os loucos *haoukas* do mestre Jean Rouch: a imagem invertida, como num espelho, de nossa sociedade, de nossos rituais, das nossas transgressões. Em ambas as extremidades do filme, de ponta a ponta, a barbárie e o erotismo, desejo e consumo, morte e sobrevivência, paciência e violência. O crítico trata do filme como um "objeto perdido na terra" – se pedra vulgar ou pedra preciosa, fica de acordo com o gosto do espectador – "meteoro vindo do espaço [...] duro como uma rocha, enigma que nos pressiona, pergunta que nos angustia [...] para contar a história do mundo passado e futuro".

A *hipertextualidade* viabiliza as operações transformadoras que podem partir de um texto a outro, como vimos em Stam (2006), e Godard, em *Weekend* (1967) localiza-se em meio a um contínuo turbilhão de transformação intertextual, de textos gerando outros textos, de imagens gerando outras imagens, de sons gerando outros sons, em um processo infinito de reciclagem, variação e transmutação, sem um claro ponto de origem. O melhor da hipertextualidade gordariana é o misto indefinível, e imprevisível no detalhe, de sério e de jogo, de complemento intelectual e de divertimento. O surgimento abstrato, enigmático e casual desse canal de observação seria o grande responsável pela revelação da grandiosidade de Godard aqui, e é o resultado de uma ressonância oriunda da mente intertextual e *palimpsestuosa* do diretor. Na época do lançamento, Godard era o cineasta-referência de todos os demais cineastas, o homem que estava

[66] "Para Godard, desafiar o tempo é dar-lhe o adiantamento, é trabalhar com ele, não contra ele. É ao espectador que pertence a tarefa de recuperar as peças deste filme quebrado, fragmentado como os automóveis que andam demasiadamente rápido. É o espectador *carabinero* ou pequeno-Poucet, perdido entre as estradas intransitáveis - para recolher cartões postais, fotos espalhadas em sacos, embora classificadas. Mas para sonhar acima. Sonhar sobre sinais de pista, não para fechar-se neste sonho, mas para encontrar a chave dos campos". COLLET, J. *Le dur silence dês galaxies*, 1968. Tradução nossa.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710828/CA

revolucionando a linguagem clássica dos filmes. Ele criara uma nova técnica de edição (o *jump cut* – cortes que rasgavam a continuidade espaço-temporal dentro das cenas de modo radical), inseria a metalinguagem e empurrava as fronteiras do cinema narrativo.

Com *Weekend* (1967), Godard não apenas se inseria dentro do contexto dos protestos estudantis que culminariam com os eventos em maio de 1968, em Paris, mas também rompia de vez com as narrativas convencionais, criando uma alegoria que anunciava o apocalipse (causado pelos hábitos consumistas do capitalismo, como uma forma de crítica) e o retorno do ser humano à barbárie. No início, o filme parece ter uma unidade narrativa mais próxima da clássica. O casal Roland e Corinne, ao decidir pegar a estrada, realiza uma viagem nunca chegará até o final, pois Godard decide transformá-la numa espécie de *imagem invertida,* com o fim da civilização como a conhecemos devido aos hábitos consumistas gerados pela educação capitalista. A partir deste momento o filme se torna um *road-movie*, mas repleto de carros incendiados, cadáveres jogados na estrada, figuras históricas redivivas e terroristas canibais.

Figura 12 – Os terroristas canibais gordarianos

Cada nova cena nova traz alguma outra idéia, mas, de um modo geral, parece que Godard quer falar sobre a burguesia e o clima político dos anos 60. De qualquer modo, parece que ele não quer que esqueçamos que estamos assistindo a um filme. Em determinada cena, enquanto pede carona, Roland pergunta a um motorista se ele estaria em um filme ou na vida real. Quando o motorista responde

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710828/CA

que estaria em um filme, Roland parte raivoso para cima dele. E o *Front de Libération* de Seine-et-Oise que seqüestra nossos protagonistas se utilizam de títulos de filmes em seus codinomes: *The Searchers*, *O Encouraçado Potemkin*, e *Johnny Guitar*, todos filmes da predileção de Godard de sua época como crítico de cinema. Isto tudo parece demonstrar o comprometimento do diretor com o cinema. No roteiro, Godard vira uma metralhadora giratória disparando em todas as direções, pontuando o filme com impropérios metalingüísticos ("Que filme podre! Tudo o que encontramos é gente doida!", diz Roland em certo momento) e diatribes dirigidas a tudo e a todos ("Estou aqui para informar o fim da era da linguagem e o início da era das extravagâncias, especialmente no cinema", vocifera outro personagem). Parece que para ele, um filme é uma conversa entre o realizador e a platéia, não importando quantos *surtos*, idéias ou referências cinematográficas ele se utilize, parece saber fazer tudo fluir, caracterizando o gênero auto-reflexivo do diretor.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710828/CA

Figura 13 – O intertexto "fim do cinema"

Este filme pode ser visto como uma tentativa desesperada de *acordar* ou *sacudir* as audiências, *esfregando em suas caras* todos os vícios implícitos em seus estilos de vida. Godard apresenta uma visão de mundo contraditória, caótica e pessimista, aparentemente sem soluções óbvias. De um modo geral, *Weekend* (1967) é um filme de cores brilhantes, solares e coloridas, mas a palheta de Godard é espirrada freqüentemente com sangue e ofuscada pela destruição, o ar de ameaça constante é realçado pelos cortes estranhos e desorientadores, numa suposta intenção de frustrar a audiência. Seriam os carros ou a marca dos carros,

ou o consumo das marcas de carros, ou a civilização que consome marcas de carros e os queima ao léu? O carro seria o signo que, transposto, nos conduz as nem sempre óbvias, críticas de Godard à violência. Violência dos parâmetros burgueses que atribuem à vida o valor total da moeda, dos bens de consumo e do conforto e violência asseptizada pela mídia, cuja redenção via Godard (ou melhor, via cinema), se dá por um banho de sangue, carnes e carros queimados, numa improvável visão do apocalipse.

Figura 14 – O apocalipse de *Weekend*

Nas cenas finais de *Weekend* (1967), enquanto a câmera perpassa sobre os carros destruídos e os corpos sangrentos, nós ouvimos um narrador que explica que a evolução da civilização nos termos encontrados em Engels em *A Origem da família, da propriedade privada e do Estado* estaria em contraste ao pesadelo apocalíptico que nós estaríamos testemunhando:

> A história de toda sociedade até agora existente é a história de lutas de classes. O homem livre e o escravo, o patrício e o plebeu, o barão feudal e o servo, o mestre de uma corporação e o oficial, em suma, opressores e oprimidos, estiveram em constante antagonismo entre si, travaram uma luta ininterrupta, umas vezes oculta, aberta outras, que acabou sempre com uma transformação revolucionária de toda a sociedade ou com o declínio comum das classes em conflito.

Como já colocado, *Weekend* (1967) remete ao conceito de polifonia elaborado por Bakhtin, onde as idéias abstratas são transformadas em ponto de vista, consciência, voz. Todavia, o conceito de polifonia é útil apenas em parte para o entendimento desse filme construído a partir de citações. Afinal, é Godard quem fala e medita por meio das citações — é muitas vezes do próprio diretor o discurso entoado pelas personagens do filme.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710828/CA

O filme constitui um exemplo claro da crença moderna de que é pela ruptura entre a aparente continuidade entre imagem e realidade que o cinema se faz mais eficaz — e não pelo realismo mimético ou pela transparência da mensagem, que requerem uma linguagem amplamente aceita (poderíamos questionar aqui o que se chama de "transparente", sendo que a idéia de transparência é também uma convenção). Godard reflete a abertura do cinema para outros campos de estudo e expressão por meio do caráter hipertextual de seus filmes — das citações de obras da filosofia, da literatura, da pintura, da música, da fotografia. Mas o cinema para além do quadro, do plano ou da tela encontra eco também na abertura da fronteira entre a prática e a teoria. Ao mesmo tempo, Godard inverte esse movimento de dentro para fora sugerido na idéia de "expandir o quadro" ao incluir-se no universo do filme. Ele passa e integrar esse universo por meio da narração em *voice-over* ou mesmo de sua própria imagem, emitindo sempre comentários metalingüísticos. A inserção de elementos discursivos ou enunciativos se dá nos comentários e reflexões de Godard sussurrados em *voice-over*, no uso de intertítulos e nos discursos dos próprios personagens sobre si mesmos, quando atores explicam (narram) motivações ou simplesmente verbalizam suas reflexões para o espectador, a quem se dirigem diretamente, olhando para a câmera — estratégias que interrompem a ação dramática e abrem o plano. Em suma, o diretor imprime tanto ao universo retratado quanto a si mesmo um olhar que remete às formas de representação modernas.

Cortázar apresenta um marco por seu emprego de técnicas renovadoras frente a um evidente espírito vanguardista, propondo uma espécie de leitor ativo, não um espectador literário. O mundo de *A autopista do sul* é culto, urbano, humanístico fantástico, com jogos inteligentes e irônicos e um domínio absoluto da linguagem literária, numa fantasia que potencializa o realismo, ao invés de enfrentá-lo. Cortázar não insere o leitor em castelos mal-assombrados ou em florestas lúgubres. Instala seus personagens em casas familiares, em chácaras bucólicas, quebrando um paradigma de que o espaço familiar seria o mais seguro. O leitor dos contos de Cortázar poderia ser como um montador que une os diferentes *takes* das histórias e o espectador de Godard transformar-se-ia numa espécie de leitor, captando mais além do que a mera atuação dos personagens. Ambos ofereceriam ao receptor um aspecto *transcriativo*, no que se relaciona à leitura e às imagens. Se Cortázar rechaçava as estruturas narrativas clássicas,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710828/CA

Godard fazia o mesmo em matéria cinematográfica. Seus personagens não possuem uma psicologia definida, seus acontecimentos não se articulam cronologicamente e o resultado é a desestruturação da continuidade fílmica e a decomposição do fluxo narrativo, resultando numa ruptura dos padrões do cinema clássico.

Para Godard, fazer cinema não é um ato de contemplação da realidade, mas de questionamento tanto do universo retratado quanto da forma de representação desse universo. Dentre as várias lamentações de Godard, está a de que o cinema não é valorizado como instrumento de reflexão. Godard coloca-se como intermediário dessa reflexão, já que ela se traduz em um olhar sobre as escolhas do diretor, ou em um olhar sobre si mesmo. O diretor reflete sobre o sistema ideológico que dita códigos dominantes de linguagem através da dissecação de seu próprio processo artístico. O autor, para Godard, é, portanto não um obstáculo, mas um veículo para a reflexão política — é o autor que rompe com os limites do quadro, expõe o cinema à realidade que o produz, questiona as formas convencionais de representação. A opção parece ser entre o isolamento do universo narrativo e o isolamento do universo metalingüístico: entre, por um lado, o ilusionismo e a narrativa clássica, com início, meio e fim claramente demarcados e concatenados pelas regras da causalidade, e por outro, o distanciamento e a reflexão sobre a linguagem. Godard obviamente opta pelo problema da forma, que no seu entender abre o filme para a reflexão política de maneira mais profunda do que a representação menos intrusiva, menos discursiva e mais mimética — afinal, essa última pode até questionar certos mecanismos, mas se submete aos códigos por eles determinados.

O aspecto moderno do diretor explicita o fragmentário e o caótico, zombando da coerência de seu próprio conjunto, mas deixando conexões seguras entre a parte e o todo, travando relações entre seus elementos estruturais, mantendo a tensão interna da obra, e desta maneira, garantindo um resultado à eficácia estética. Com Godard dá-se uma constante busca por novas formas de expressão, novos códigos e novas mensagens, dissolvendo assim o gênero clássico, numa inventividade que rompe as fronteiras tradicionais. A “espacialização do tempo” ou a “temporalização do espaço”, empreendida pela câmera do diretor, permite que em *Weekend* (1967) as realidades ficcionalmente representadas não sejam únicas, mas plurais, incluindo “mundos possíveis” no

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710828/CA

tempo e no espaço, fragmentos de diferentes ordens colocados lado a lado, os quais, aparentemente, nada teriam em comum, mas que aparece aqui como uma espécie de transposição literária da colagem e da montagem. Godard subverte e desbasta sua história, como coloca Robert Stam (1981), desferindo rudes golpes de desmistificação à suave continuidade do ilusionismo. Sua estratégia narrativa é a descontinuidade, e enquanto a arte do cinema clássico procura causar a impressão de uma coerência espaço-temporal, a arte do diretor procura ressaltar as brechas, os furos e as ligaduras do tecido narrativo.

Weekend (1967) inicia seus espectadores no ofício secreto da arte, esperando transformá-los em colaboradores. De acordo Stam (1981), o cinema moderno não degrada a arte para desmistificá-la e sim para restaurar as suas funções críticas, ao se desmistificar a arte, nos conscientizamos de seu meio e de seus códigos. Robert Stam (1981) diz que a arte auto-reflexiva chama a atenção dos leitores/espectadores, de maneira provocante, para seus próprios artifícios. Assim, o cinema já não imita a vida, mas exibe o *processo* de sua realização. Godard cria e provoca e, como Cortázar, que inventa uma linguagem literária totalmente nova, também idealiza uma nova gramática cinematográfica. Godard se utiliza de plano-seqüências que permitem ao espectador uma leitura mais livre e autônoma, já Cortázar permite esta leitura com a fragmentação na narrativa de suas histórias, mas ambos levam a uma estrutura aberta cheia de ambigüidades. Parece que seus trabalhos seriam o de envolver seus leitores e espectadores, permitindo que abram os olhos para outras realidades ao seu redor, num desejo de tê-los envolvidos e participantes. Caminham do real para o irreal e no sentido inverso, pondo em foco as ambigüidades da condição humana e seus limites.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710828/CA

4.3
Osmose de espaços e de sensações

Os contos de *Histórias de Cronópios e de Famas* narram a história de uma família numerosa que se dedica a curiosas ocupações. Sempre que possível, ela se reúne toda em torno de uma única ocupação tão complexa quanto inútil na qual investe esforços imensos. O próprio Cortázar deixa isto claro no conto *Simulacros*:

> Somos uma família estranha. Neste país onde as coisas se fazem por obrigação ou fanfarronada, gostamos das ocupações livres, as tarefas porque sim, os simulacros de que nada adiantam. Temos um defeito: nos falta originalidade. Quase tudo o que decidimos fazer foi inspirado - digamos francamente, copiado - de modelos célebres (CORTÁZAR: 2007, p. 21).

A estrutura do texto é organizada em duas dimensões: o plano do leitor, aquele que lê o conto de Cortázar, e o plano do protagonista do conto criado por Cortázar. O leitor e o protagonista vivem paralelamente dois planos temporais: os dois vivenciam experiências de um tempo "real" e de um tempo ficcional. A estrutura circular da narrativa leva o leitor ao eterno retorno, a uma volta constante para o mesmo ponto. O tempo não possui mais sucessão, marcado pelo encadeamento de acontecimentos, ele é contínuo, infinito e incontável. O tempo do discurso também é quebrado, pois o autor altera a lógica dos acontecimentos, confundindo o leitor para que o efeito fantástico seja criado. Quadros com dois tempos e espaços diferentes são apresentados de forma intercalada sob o artifício de uma narração dentro de outra narração. A inexistência de referenciais subordinados aos padrões fixados no tempo cronológico aproxima o tratamento temporal daquele utilizado na lírica, que parece ser abstrato, estranho ao tema, numa espécie de "não-tempo". O conto passa a não ser mais o lugar de construção de um mundo ficcional, distante o suficiente para a manutenção da estabilidade do leitor, mas um espaço onde se imbricam as duas dimensões, onde a história narrada pode ser parte do "real", e a verdade apenas uma fração do que chamamos de "real".

Luciano Moura compartilha desta visão dual da realidade, utilizando o material outorgado por Cortázar das vivências cotidianas com o objetivo de mostrar o maravilhoso existente em uma realidade polifórmica e inapreensível,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710828/CA

em seu curta-metragem *Os moradores da rua Humboldt* (1992). As coordenadas espaciais e temporais tradicionais parecem não ser necessárias para a compreensão do todo que se quer passar ao espectador, tanto que lhe foi possível fazer uma compilação de trechos dos diferentes contos de *Histórias de Cronópios e de Famas* e formar uma história perfeitamente compreensível para o espectador dentro deste universo de tipo *fantástico*. Dentre os trechos retirados da escrita de Cortázar e inseridos no filme destaca-se a narrativa de *Perda e recuperação do cabelo*:

> Para lutar contra o pragmatismo e a horrível tendência à consecução de fins úteis, meu primo mais velho propunha o procedimento de tirar um bom fio de cabelo, fazer-lhe um nó no meio e deixá-lo cair lentamente pelo buraco da pia. [...] deve-se iniciar a tarefa de recuperação do cabelo. A primeira operação se resume a desmontar o sifão da pia para ver se o cabelo ficou agarrado em alguma das sinuosidades do cano. Se não for encontrado, deve-se abrir o pedaço do cano que vai do sifão ao encanamento do esgoto principal (CORTÁZAR: 2007, pág. 29).

Daí, percorremos uma gradação que leva os personagens até a saída do esgoto da cidade ao mar, à procura do fio de cabelo, mas que, no seu final, retorna à situação inicial: "[...] mas antes disso, e talvez muito antes, a poucos centímetros do buraco da pia, [...] pode acontecer que encontremos o cabelo" (CORTÁZAR, 2007, p. 30). O diretor e roteirista Luciano Moura consegue realizar um roteiro perfeitamente análogo às características fantasiosas e imaginativas dos escritos de Cortázar, representando na tela a realidade que se transforma em fantasia, a qual nos confunde e nos obriga a interpretá-la. O diretor junta os elementos insólitos e sugestivos, sempre parte de situações cotidianas combinadas a situações para-normais. O narrador onisciente é substituído pelo narrador-personagem e desta forma a realidade é vista através do ponto de vista do próprio narrador que participa da história diretamente. O crítico literário David Arrigucci explicita esta condição do narrador-personagem que pode ser constatada também no curta:

> [...] a realidade passa a ser vista através do prisma dos próprios personagens [...], transformando-se também em personagem [...] coloca-nos, desta forma, não já diante de uma realidade refletida, mas de uma realidade refratada, filtrada pela visão subjetiva [...] além de produzir uma poderosa carga de ambigüidade [...] permite também uma convivência muito mais ampla entre os elementos imaginários e os dados documentais, já que o mundo se apresenta como um fluxo

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710828/CA

> contínuo, em que se torna impossível precisar as fronteiras do dualismo sujeito-objeto (ARRIGUCCI: 1995, p. 118).

O filme inicia-se com uma trilha sonora na sua introdução, ainda lenta, enquanto aparecem os créditos. A primeira cena é a de um grupo de rapazes que vêm andando alegremente por uma rua, enquanto a trilha vai ficando mais animada. A câmera acompanha estes jovens subindo a rua até que entram pelo portão de uma casa grande e antiga, num plano aberto. No quintal da casa estão outros personagens praticando diferentes afazeres: varrendo o quintal, consertando um carro e colocando roupas na janela para secar. Na próxima cena os personagens estão numa espécie de sotão, onde praticam ciência em um laboratório improvisado, catalogando insetos.

Numa montagem paralela, corta-se e agora estamos na cozinha, onde outros personagens estão seguindo uma receita de prato, enumerando seus ingredientes:

– Estragão, cerepolho, alçafrão, alfavaca, gengibre, tomilho.

Ainda na montagem paralela, na próxima cena estão outras duas personagens, duas meninas que parecem imitar os uivos de lobos, enquanto, na mesma montagem paralela, volta-se ao laboratório onde os personagens continuam a catalogar insetos. Corta de volta para a cozinha, onde os personagens cozinham. Corta mais uma vez para o personagem de Paulo José praticando argolas. E corta novamente para o laboratório. Corta mais uma vez para as gêmeas uivando, e corta para Paulo José, que pula da argola e se arruma ao ouvir o som de uma sirene e grita:

– Comida! Meninos desçam logo daí, gêmeas, vão ajudar sua tia e prima, o jantar está servido! Meninos, não esmoreçam e se organizem, somos 32, sempre, 32, lembrem-se! A família está faminta, posso sentir seus estômagos roncando!

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710828/CA

Figura 15 – A catalogação dos insetos

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710828/CA

Enquanto isso, passam por ele em um corredor os outros personagens, em direção ao jantar. Na mesma cena, ele anda em direção a um quarto e diz:

– Lucas, meu sobrinho, hoje eu não quero ver você enfurnado neste quarto.

A câmera segue para o personagem de Pedro Cardoso, que está ocupado trabalhando com cartografias. Corta para a sala de jantar, os personagens trazem a comida da cozinha e a câmera realiza um *travelling* por sobre a mesa que mostra os personagens se servindo da comida. Na próxima cena os personagens que estavam no laboratório descrevem à mesa seus estudos:

– Chegamos a esta conclusão através de observações rigorosíssimas.

A câmera continua em *travelling* pela mesa, desta vez da esquerda para a direita, e vai captando as falas dos personagens. Ainda à mesa, outros personagens descrevem o que parece ser suas impressões sobre um enterro:

– A viúva estava aos prantos, uma beleza!

– Tinha muita flor, muita coroa. De nossa parte não havia trabalho a ser feito, nós fomos lá só pra conferir, sabe como é que é, né?

O *travelling* continua e o personagem de Paulo José fala:

– Ô Pepa, você não tem aí uma foto da forca para mostrar aos pros meninos?

Neste momento, o *travelling* agora é do alto, mostrando todos os pratos que estão servidos e entra a voz do narrador em *off*. Retomando o que já foi dito

sobre a narração, é importante chamar a atenção, no tocante à narrativa do filme, ao narrador-personagem de Pedro Cardoso, com sua função de gerar identificação com o espectador para que ele se interesse pela narrativa apresentada. A versão é dada pelo seu ponto de vista, pela maneira como nos conta e pelo conhecimento que ele possui da história. Ele possui informações e as repassa, mesmo que estas não sejam completas, e a maneira como ele decide contar a história, revelando ou escondendo suas informações, é o que diferencia dos diversos narradores. Neste filme, o personagem de Pedro Cardoso além de narrador é também uma figura dramática inserida na narrativa, que irá contar a sua história. Este narrador irá desenvolver a narrativa, principalmente de acordo com o seu ponto de vista, e, na primeira pessoa, este narrador realizará um *recorte* da realidade e apresentará a sua visão do desenlace. O espectador nunca tem certeza de que se o que está sendo contado é o *acontecido* ou se é o ponto de vista deste narrador. Em primeira pessoa, dirige-se diretamente à câmera e ao espectador para narrar sua história, atuando, sobretudo, como um narrador-personagem. Este narrador possui uma visão ambígua, interna e limitada do mundo e da vida. Ele tende a viver a ambigüidade do mundo, e o leitor ou o espectador é lançado no labirinto dos mundos interior e exterior desses seres complexos, contraditórios e, por que não, eventualmente problemáticos, em seus universos de ficção:

– Nós somos uma família estranha. Neste país em que as coisas se fazem por obrigação ou fanfarronada, gostamos das ocupações livres, das tarefas sem importância, dos simulacros que nada adiantam[67].

Neste momento a câmera revela o narrador-personagem Pedro Cardoso, que continua sua narração diante da câmera:

– Mas temos um defeito: a falta de originalidade. Quase tudo o que fazemos foi inspirado, pra falar francamente, foi copiado, de modelos célebres[68]. É como o meu tio mais velho diz...

[67] Citação direta do conto *Simulacros.*
[68] Ibid.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710828/CA

Figura 16 – O narrador-personagem se vira diretamente para a câmera

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710828/CA

Neste momento corta-se a cena e volta-se à mesa de jantar, ao personagem de Paulo José, que continua o raciocínio anterior:

– Somos como cópias de papel carbono, idênticas ao original, só que de outra cor, outro papel, outra finalidade.[69]

A câmera está fixa num plano aberto num banheiro e o narrador-personagem de Pedro Cardoso entra no quadro em direção à pia, falando à câmera, que vai dando um zoom:

– Para lutar contra o pragmatismo e a horrível tendência à execução de fins úteis, um primo mais velho defende a prática de se arrancar um bom fio de cabelo da cabeça, dar-lhe um nó bem no meio e deixá-lo cair lentamente em direção ao ralo[70].

A câmera então segue o fio de cabelo em sua descida ao ralo e a câmera se fixa no suposto ponto de vista do fio de cabelo, de dentro do ralo, que *assiste* o personagem desmontar o sifão da pia.

– A primeira operação se resume em desmontar o sifão da pia para ver se o cabelo não ficou agarrado em alguma saliência.[71]

[69] Ibid.
[70] Citação direta do conto *Perda e recuperação do cabelo.*
[71] Ibid.

Figura 17 – O *ponto de vista* do fio de cabelo de dentro do ralo

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710828/CA

Corta de volta ao plano fixo do banheiro, e ao personagem de Pedro voltado à câmera:

– Se ele não aparecer, se colocará o interessante problema de quebrar o encanamento até o andar de baixo. – Neste momento o personagem começa a marretar a parede do banheiro.

Corta para a cena onde todos da família estão nos escombros dos apartamentos destruídos, reunidos na missão de achar o tal fio de cabelo. Dentre eles também está Pedro Cardoso, que continua sua explanação:

– Chegará então o dia que poderemos quebrar os canos de todos os apartamentos e durante meses viveremos cercados por bacias e outros recipientes, cheios de cabelo molhado.

Caminhando por entre o esgoto à procura do fio, a família chega ao que parece ser o desembocadouro do esgoto no mar, e o personagem de Pedro Cardoso se dirige à câmera mais uma vez:

– E então avançaremos por trechos de esgoto maiores e menores, até chegar a este lugar, o esgoto central que desemboca no mar, na junção torrencial dos detritos, onde nenhum dinheiro, nenhum suborno, nenhum helicóptero nem os 32 membros da família nos permitirão continuar a busca.

Figura 18 – O narrador-personagem marreta a parede do banheiro ao iniciar a busca pelo fio de cabelo

A câmera então se afasta num *fade-out* e mostra num plano panorâmico do alto toda a família Humboldt já perto do mar e no final de sua busca pelo fio de cabelo através dos esgotos.

Figura 19 – A panorâmica da família no desembocadouro do esgoto no mar

Na próxima cena retornamos ao ralo da pia, enquanto discursa o personagem de Pedro Cardoso:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710828/CA

– Mas antes disso, na verdade muito antes, a poucos centímetros do buraco da pia, pode acontecer a felicidade de encontrarmos o pequeno fio de cabelo.

Neste momento ele se volta à câmera e nos mostra o fio, caracterizando aqui também o gênero auto-reflexivo do curta, chamando a atenção do espectador, de maneira a provocá-los a perceber o artifício.

– Este fato, tão pequeno e fantástico, nos deu motivo para uma grande comemoração.

Figura 20 – A recuperação do *fio que não foi*

Corta para a próxima cena, onde estão todos novamente à mesa. Corta para a próxima cena, onde Pedro Cardoso continua a pregar fotos em um varal e faz o seguinte comentário final:

– Felizes por mais uma decisão tomada, fomos dormir, e sonhamos com festas, elefantes e vestidos de seda.

A linguagem do filme se desenvolve a partir do projeto, ainda que implícito, de contar a história inspirada no conto de Cortázar, inclusive com a utilização de citações diretas de trechos do texto-fonte. Há a criação de uma estrutura narrativa que marca a relação com o tempo e o espaço. A câmera não apenas se desloca pelo espaço como também o recorta: filma fragmentos amplos, pequenos ou detalhes que ilustram o que é descrito na narração. Aqui, o ato de filmar pode ser visto como um ato de recortar o espaço em imagens, a partir de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710828/CA

um determinado ângulo, com uma finalidade expressiva. Mas não se trata só do espaço, outro elemento manipulado pelo diretor é o tempo, que se torna diferente do tempo da percepção. *Os moradores da rua Humboldt* (1992) trabalha com a mistura dos tempos passado/presente/tempo futuro, intercalando a narrativa clássica, no presente, com *flashbacks* e *flash-forwards* para narrar a história. A partir de então, a narrativa se desdobra em eixos paralelos, o do narrador que narra a história no presente e da história contada pela narração que se dá no passado e no futuro. A câmera lenta em oposição à rápida, os *fades-in* e *outs*, a interrupção ou a inversão do movimento, a contração e a dilatação do tempo em *flashbacks* e *flash-forward*s e os *travellings* são recursos narrativos imagéticos utilizados por Luciano Moura que modificam a percepção do fluxo temporal do por parte do espectador.

Como uma interpretação criativa, poderíamos qualificar o filme também como uma espécie de *retrabalho* abertamente reconhecido do texto-fonte de Cortázar, uma transposição cinematográfica com a passagem de um campo baseado na escritura a um que utiliza sons e imagens. Luciano Moura conseguiu encontrar um equivalente criativo e, portanto, traduziu o espírito e a emoção enlaçados entre as palavras. Uma espécie de *osmose* de sensações e dos espaços acaba por configurar uma realidade ambígua, de limites indeterminados, numa oscllação entre o "real" e o irreal, que permance inexplicada ao longo do curta, determinando o efeito de *fantástico* que toma conta do espectador, ao envolvê-lo na visão ambígua dos personagens. O filme consegue se destacar das palavras escritas de Cortázar e as imagens assumem uma identidade própria, mas que fica ligada ao texto, convertendo-se ao mesmo tempo em algo diferente e original. No processo de *transcriação*, Moura interpretou a mensagem e a reconfigurou no sistema da linguagem cinematográfica, ampliando ainda mais a multiplicidade de sentido da mensagem estética do texto-fonte. O diretor captou a essência de Cortázar e fez de seu filme uma paródia dos valores de referência, de estrutura e de sentido, desarticulando a continuidade entre o pensamento e o mundo.

Desta forma, se utilizando da própria concepção de *simulacro* de Cortázar, desvelou a fantasmagoria que sustenta a verdade, mostrando que a máscara é a condição de existência de todas as coisas e que a realidade acaba sendo vivida como ficção. O simulacro aqui como a manifestação da concretização de uma estrutura abstrata, neste caso, as estranhas ocupações da família. Como vimos em

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710828/CA

Deleuze (2007) a semelhança do *real* subsiste, mas é reproduzida como o efeito exterior do simulacro, na medida em que se constrói sobre a história radiante e faz com que ressoem entre si. Se utilizando da concepção cortazariana de simulacro que o autor deixa claro no conto homônimo, pudemos perceber como Moura realiza a história do curta através da *reversão do platonismo* de Deleuze (2007), onde o "Mesmo" e o "Semelhante" não teriam mais por essência senão ser "simulados", exprimindo o funcionamento do simulacro e subvertendo a representação. Em *Os moradores da rua Humboldt* (1992) é possível observar o processo de mudança de conceitos e paradigmas, pois o diretor nos apresenta uma nova forma de contar histórias, histórias estas não mais presas a referenciais fixos, "reais", mas a instrumentos de busca e rebelião, numa tentativa de dizer o indizível.

A *verossimilhança,* como já citado através de Costa Lima (2000), apresenta essa dupla possibilidade de manter uma referência ao mundo "real" e, ao mesmo tempo, transformar e criar a partir daquele modelo original sem reproduzi-lo. Assim, o filme pode criar sua própria realidade, que poderá ou não conter elementos verdadeiros, tornando possível a utilização do elemento fantástico na construção das referências espaciais e temporais do texto. A obra de Moura desafia seus espectadores com cenas aparentemente banais que são rasgadas por um episódio insólito que altera a ordem estabelecida e expõe uma dimensão estranha do "real". O diretor discute as questões de forma metaficcional quando constrói uma narrativa que possui como tema a imbricação de dois planos (ficcional e "real") através da sobreposição de universos temporais e espaciais diferentes. O filme de Moura trata da discussão da refração da realidade, de seus conceitos e de suas configurações, parecendo nos informar que está pesquisando um conceito de "real" diferente, uma possibilidade.

A estrutura circular do filme leva o espectador ao início da história, criando a sensação de continuidade e seqüencialidade, e trazendo consigo uma sensação de leitura infinita. O efeito é de intensidade e o ritmo imposto pela história faz com que não se percebam algumas pistas deixadas pelo autor para o entendimento da trama. O envolvimento do espectador é total, e a estrutura formal utilizada, através de um narrador-personagem que leva o espectador a se desarmar durante o desenvolvimento da trama, não permite que ele se proteja contra a surpresa que o arrebatará ao final. O tempo e a metaficcionalidade são os aspectos que mostram a

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710828/CA

complexidade do curta e a forma híbrida que ele apresenta. Trata-se, portanto, de uma obra que se apropria das técnicas e dos efeitos da literatura, se utilizando de um narrador onisciente, que aproxima a realidade e a ficção. Pensamos que o estranhamento que isto provoca nos traz à tona o questionamento quanto às fronteiras dos gêneros, à tênue divisão entre realidade e ficção e à possibilidade de discutir todas essas questões no próprio ato de criar. Experimentações neste sentido levariam a um tipo de construção textual ou composição de imagens que deslocam o leitor e/ou o espectador de seus pontos referenciais conhecidos, trazendo com isto uma espécie de *fantástico*.

Porém, o efeito tido como *fantástico* origina-se menos da fantasmagoria do que da ativação de certos códigos técnico-narrativos, tais como a ordenação de tempo e a articulação dos fatos. O curta-metragem apresenta um envolvimento com a supra-realidade, surgida em decorrência da própria ambigüidade textual, que, em um tempo e um espaço que se mostram como únicos, dão lugar ao "real" e ao irreal sem apresentar uma opção por nenhum dos dois. O uso da visão ambígua, que sustenta o caráter fantástico do filme, mantendo até o fim a oscilação entre o "real" e o irreal, combina-se ao desnudamento irônico dos próprios procedimentos de construção do enredo, o que seria um modo de tornar a realização problemática do texto de Cortázar um tema explícito da narrativa.

E seguindo o ponto de vista do narrador-personagem, como vimos em Costa Lima (2000), se depois de algum esforço, o espectador descobrir a constituição de um mundo paralelo, esta descoberta seria em vão, pois se veria este mundo paralelo repetindo as operações possíveis no mundo "real", ou seja, a descoberta do paralelismo converteria a obra em semelhança e desarmaria sua diferença. A *verossimilhança* da história do curta corresponderia não à verdade, porém ao *plausível*, de acordo com a organização interna da obra, podendo, dessa forma, tudo tornar possível dentro de uma lógica própria. Vimos como Deleuze (2007) diz que o simulacro funciona de tal maneira que uma semelhança é retrojetada necessariamente sobre suas séries de bases, e que uma identidade é necessariamente projetada sobre o movimento forçado, pelo funcionamento do simulacro enquanto *vontade de potência* e neste sentido subvertendo a representação. Esse tipo de técnica, que, por meio da metalinguagem, desvenda os bastidores da ficção, implicando o movimento escorpiônico da narrativa sobre si mesma, é, conforme se tem visto, não apenas freqüente, mas decisivo, no conjunto

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710828/CA

da produção cortazariana e nos roteiristas e diretores inspirados a adaptá-lo. Foi a partir desta forma híbrida que o diretor Luciano Moura trabalhou com estes elementos em sua obra, deslocando os conceitos de tempo e espaço, real e irreal, levando o espectador para uma experiência nova em termos formais e de recepção.

4.4
O amor, esse contato?

No conto *Troca de luzes* os personagens de Cortázar se conhecem de maneira curiosa. Tito, um ator que interpreta vilões no radioteatro, recebe uma carta de uma admiradora, chamada Luciana, fato inusitado para quem, até então, só havia provocado antipatia aos ouvintes, que geralmente não diferenciam os atores de suas máscaras teatrais. Através do meio tradicional da *carta amorosa* se manifestam as fantasias. A estrutura do pensamento transforma a fantasia em um ato, garantido pelo uso da folha, da tinta, do selo do correio, pela mediação do carteiro. Já não se trata de um imaginário fugaz que dura o tempo de sua especulação. Como logo há de comprovar-se, o remetente está enviando uma mensagem a um *fantasma* de sua imaginação, que se cria com maior ou menor consciência a medida que se escreve. O destinatário, por sua vez, pode omitir o remetente real e acomodá-lo à imagem que tenha concebido dele.

À diferença das coincidências realidade-fantasia típicas do radioteatro, a mulher real que Tito encontra é distinta àquela formada pela sua imaginação: "Luciana é uma mulher de mais de trinta anos, bastante menos esguia que a mulher das cartas e com um precioso cabelo negro[72]". De sua parte, Luciana no encontro confessa que o havia imaginado distinto: "mais alto, com cabelo crespo e olhos acinzentados[73]." Tito intenta fazer coincidir realidade e fantasia, e pede a Luciana que pinte seu cabelo, que modifique seu penteado. Luciana aceita. E quando Tito crê que o ajuste havia chegado à perfeição, descobre que Luciana sai com um homem que se parece como o imaginado por ela quando escutava a voz de Tito no radioteatro: "[...] um homem mais alto que eu, um homem que se inclinava um pouco para beijá-la a orelha, para esfregar seu cabelo crespo contra o

[5] Ibid.
[6] Ibid.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710828/CA

cabelo castanho de Luciana[74].” No combate entre a realidade e a fantasia se produz uma fissura que Luciana pôde superar, não por uma “troca de luzes” (modificação da luz, neste caso, como uma metáfora), e sim pela busca no território da realidade de alguém que se pareça com o homem que havia imaginado e não o destinatário real de suas cartas. Tito, em troca, queria manter-se sujeito às linhas da carta, as quais não possuem características com a realidade. A carta se torna o catalisador da fantasia que sustenta o peso desta e das fantasias divergentes de Luciana e Tito.

Na narrativa de Cortázar há o enlace entre o real e o imaginário, a forma como a realidade mais prosaica se vê invadida de súbito por algum elemento fantástico. Pelo jogo de ambivalências que impõe ao observador, obriga-nos a pensar sobre a relação *palimsestuosa* que estabelecemos com as imagens. Utilizando-se do tema central, da idéia do real e o irreal apresentada no conto como a metáfora–título *Troca de luzes*, de sua linguagem cinematográfica e dos diálogos de Cortázar, o diretor e roteirista Guilherme de Almeida Prado produziu o filme *A hora mágica* (1998). Como em Cortázar, o cinema que nos interessa é o cinema como invenção lúdica. Mas aqui não se trata de uma busca em espiral, em expansão constante, em que se arrisca sempre, ao se pôr em xeque a própria linguagem com a qual se empreende a indagação sem fim de um alvo transcendente. No jargão cinematográfico, a hora mágica é o instante próximo ao pôr-do-sol, quando a luz ainda não desapareceu e o negativo cinematográfico ainda é capaz de captá-la, tornando possível a filmagem de cenas noturnas.

Essa digressão poética se estende à história, onde o herói Tito acredita que pode mudar a realidade do mundo mudando a luz que incide sobre ela, numa metáfora da relatividade do real quando aplicado ao cinema. Na história se relacionam dois tipos de visão do mundo, representados por Tito (o romântico) e por Lúcia (a realista). Tito é um ator de radionovelas que se corresponde com Lúcia, uma fã apaixonada por sua voz. Tito fica fascinado com a transformação da estação de rádio onde trabalha em um canal de televisão, mas encontra a resistência da realista Lúcia. A narrativa tortuosa focaliza a construção de uma realidade ilusória, através dos efeitos luz e som que compõem a magia do cinema, do teatro, do rádio e da televisão.

[7] Ibid.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710828/CA

No conto, Cortázar estuda como a simples mudança da posição de um abajur pode alterar completamente a percepção – inclusive psicológica, que se tem de alguém. Guilherme de Almeida Prado se utiliza deste mote para contar a história personagem Tito (Raul Gazzola) um dublador de rádio, alguém que é conhecido do público (e por uma mulher que por ele se apaixona) apenas pela voz, sem que seu rosto seja visto, se utilizando do enigma humano da percepção. Nunca dominamos por completo a percepção, como nunca vemos as seis faces de um cubo. Tudo é parcial, tudo é relativo e assim Prado se utiliza dessa abertura para a surpresa – e para o fantástico – ao adaptar o conto de Julio Cortázar. Sua trama mistura crime, amor e arte, tópicos que ficam em segundo plano em relação aos verdadeiros temas do cineasta: o cinema, as outras artes, e a sua relação com o mundo. Há um entrecruzamento de artes e registros no filme, desde o conto de Cortázar que o originou, e do qual temos passagens narradas no filme, ao próprio cinema, e principalmente a TV e o rádio.

O filme de Prado possui a intertextualidade que nasce de um diálogo entre vozes, entre consciências e entre discursos, como uma multiplicidade que se relaciona sem o intuito de anulação, mas sim, de compartilhamento para algo além, gerando assim novos discursos e definindo-se como um diálogo de *citações*. Ao brincar com o artificialismo do cinema, Prado parece ter a intenção de falar do artificialismo e da construção de personagens que nós fazemos na nossa vida. É o que faz o personagem Tito, que tenta construir Lucia de acordo com o que imaginara. A intertextualidade de *A hora mágica* (1998) pode também ser compreendida como uma série de relações de vozes, que se intercalam e se orientam por desempenhos anteriores, originando um diálogo no campo da própria língua, do cinema, dos gêneros narrativos e dos estilos. Como já visto, o conceito de *dialogismo* vai além dos meios, trabalhando dentro de uma produção cultural, literária, cinematográfica que espelha o que entendemos por uma relação polifônica. Nesse sentido, o filme adaptado é retratado e recortado, podendo ser considerado uma obra *aberta*, pois como já visto em Genette (1982), constitui-se como a arte de fazer o novo com o velho, que tem a vantagem da possibilidade de se produzir objetos ainda mais complexos.

O filme desvenda o universo clássico da *Era do Rádio* e sua transição para o mundo da televisão. Elementos intertextuais surgem em cena ao mostrar o mundo dos bastidores do cinema. Prado realiza uma obra sobre o princípio da *Era da*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710828/CA

Imagem, na qual a voz, único suporte de expressão para os atores das radionovelas, passa a necessitar da imagem com a popularização da TV. Na época do rádio, criavam-se expectativas acerca dos donos das vozes, que nem sempre se realizavam com a imagem física dos atores, e ao vivo, muitos dos *galãs* perdiam sua mágica, o mistério de uma imagem construída pelo imaginário dos ouvintes. O *glamour* da *Era Dourada* de Hollywood está presente no filme, na elaborada representação estética das atrizes que surgem como um decalque de *divas* do cinema clássico norte-americano. O figurino, a maquiagem, as luzes e os cenários possuem um certo ar de requinte, algumas vezes discreto e em outras, bem mais acentuado. A ambientação de uma trama passada na década de 50, além de reafirmar a *homenagem* do diretor ao universo do cinema clássico de Hollywood, marca a questão da chegada à metade do século XX e o surgimento de uma nova forma de difusão de imagens, que mescla dois meios popularizados mundialmente na primeira metade do século: o rádio e o cinema.

Nos anos de 1980, houve a presença de novas gerações no cinema brasileiro contemporâneo em São Paulo, com um grupo de cineastas[75] que ficou conhecido como o "Grupo da Vila Madalena", referência a um bairro de intelectuais e estudantes herdeiros de um modo de vida em que se misturou militância estudantil e contracultura. Grande parte destes cineastas saiu da universidade, em particular da Escola de Comunicação e Arte da USP, e se iniciaram no cinema através de curtas de pequenas produtoras e cooperativas com o incentivo de instituições públicas e sindicais. Em *Os Jovens Paulistas*, Jean-Claude Bernardet realizou uma primeira abordagem deste cinema, procurando mostrar que, se por um lado não se trata de um movimento, como o do Cinema Novo, por outro, para além da diversidade dos estilos e temas, parece haver pontos comuns, elementos expressivos e propostas dramatúrgicas[76]. Havia nas obras destes diretores certa tensão entre linearidade e fragmentação, a coexistência não conflitante de elementos antagônicos, uma oscilação entre cinema de autor e cinema de público, um certo prazer de narrar que atrai o espectador, mas que é

[75] Alain Fresnot, Djalma Limongi Batista, Sérgio Bianchi, Aloysio Raulino, Reinaldo Volpato, Wilson Barros, Chico Botelho, Icaro Martins, José Antonio Garcia, Sergio Toledo, Roberto Gervitz, Hermano Penna, André Klotzel, Guilherme de Almeida Prado, entre outros.

[76] Entre eles, segundo Parente (1998), Bernardet destaca — a partir da análise de filmes como *Noites Paraguaias* (82), de Aloysio Raulino, *Negra Noite* (85), de Rogerio Correia, *Gaviões* (82) e *A Marvada Carne* (84), de André Klotzel, *O Melhor Amigo do Homem* (82), de Tania Savietto, *Asa Branca* (80), de Djalma Lirnongi Batista.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710828/CA

constantemente atravessado pela ironia e ambigüidade e desprezo por grandes sonhos e utopias e uma irresistível atração pela metrópole urbanizada.

De forma geral, no Cinema da Vila[77], temos uma espécie de falso naturalismo, numa representação que se faz passar por "real", e que seria constantemente desrealizada, seja porque haveria um distanciamento entre ator e personagem, seja porque a ação é submetida a uma estilização qualquer, ou ainda porque as diversas histórias contadas são submetidas a processos de reflexão e meta-linguagem. Na maior parte dos filmes de Guilherme de Almeida Prado, por exemplo, os personagens, múltiplos e fragmentados, só conseguem viver suas vidas a partir de seus duplos, de seus reflexos. Temos, por exemplo, o personagem Tito de *A hora mágica* (1998), que só pode se expressar através do jogo de sedução/rejeição que estabelece com a personagem Lucia, vivendo em superfícies brilhantes, em simulacros de aparências, que desarticulam e desconectam o tempo e o espaço. A questão estrutural nos filmes do Cinema da Vila — linearidade/fragmentação —, não seria específica dos filmes deste grupo, mas sim de uma das tendências do cinema da década de oitenta, que veio a ser chamada, de forma bastante difusa, de pós-modernismo. A idéia de uma ficção que se anuncia e se desmascara ao mesmo tempo, de uma história que só pode ser contada e vivida através de processos reflexivos e especulares, de personagens que só conseguem se comunicar através de meios de comunicação e/ ou dos mitos que esses meios secretam, assim como o elogio da urbanidade e dos mitos da cultura de massa e a revisitação dos gêneros do passado, principalmente o policial fariam, de acordo Parente (1998), do Cinema da Vila um cinema pós-moderno.

A grande metrópole nunca esteve tão presente no cinema, com suas noites e seus *neons*, como nos filmes policiais *hollywoodianos*. Nos filmes de tendência pós-moderna, é possível apontar duas grandes mudanças: a primeira diz respeito a uma tentativa de reinventar uma cidade fantástica com seus subterrâneos, segredos e crimes, e recriar uma mitologia que mistura aos personagens de histórias em quadrinhos personagens de seriados B e, ainda, aqueles personagens que parecem ter saído de um futuro que seria como uma nova Idade Média. Um segundo ponto seria o fato de que esses filmes não saberiam mais nomear seus crimes e criminosos. Ao contrário do cinema *noir* americano, o poder oculto não se

[77] Ver PARENTE, A. *Ensaios sobre o cinema do simulacro*, 1998.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710828/CA

confundiria mais com um meio distinto e de ações qualificadas pelas quais os criminosos se diferenciariam, tais como a máfia, organizações políticas etc. A fraqueza desses filmes estaria em que, não podendo mais nomear e qualificar os espaços e as ações, eles insistiriam em um cinema de ação, quando, na verdade, eles se resumiriam a clichês de um imaginário já ultrapassado por um poder que, hoje em dia, se confunde com um sistema de controle, com suas mídias, seus rádios, TVs e dispositivos eletrônicos generalizados. Com isso, poderíamos dizer que existiria uma tendência estética que se alternaria entre um cinema narrativo clássico, de tipo existencial e melodramático, e um cinema pós-moderno.

De acordo com Parente (1998), um fato que a cada dia mais surpreenderia seria a infantilização do espetáculo cinematográfico. O que, segundo o autor, não seria propriamente estranho, se pensarmos que o poder político, social e econômico depende, cada vez mais, de uma programação total de nossas vidas. A cultura tenderia ao espetacular: uma obra de arte totalmente programada nos moldes da moderna tecnologia industrial, onde tudo seria estatisticamente programável e planejável. Mesmo nossas vidas e existências não seriam senão variáveis que reproduziriam indefinidamente normas, clichês, ordens e condicionamentos pré-estabelecidos. Viver-se-ia o mundo da informação, da mediatização, da simulação, onde as linguagens codificáveis[78], os gráficos, os símbolos e as imagens seriam mais importantes do que a própria realidade. Seria como se o cinema fosse obrigado a renunciar ao seu poder criativo e viver dos clichês do passado: aos cineastas caberia a tarefa de, no máximo, fazer certas reciclagens, revisitações e *remakes* numa espécie de *corpus* já pronto e acabado[79].

Nos anos 80, o cinema teria vivido muitas reflexões melancólicas sobre a sua morte: não tendo mais história para contar, não tendo mais nada a dizer, ele se tornou seu próprio objeto e não parou de contar sua própria história[80]. Isso sem falar da enorme quantidade de curtas-metragens que tomam como objeto do filme ou de parte do filme o cinema. Para preencher esse vazio, o cinema teve que apelar, para estórias, cenários e mitos de nossa cultura: o rádio, a televisão, a

[78] Daí a revisitação aos gêneros do passado, em particular o melodrama dos anos dourados e o filme policial, como coloca André Parente (1998).

[79] Parente (1998) cita como signo desta situação *remakes*, segundo ele, inexplorados e desconhecidos do grande público: *Boca de Ouro* (90), de Walter Avancini, *Todas as mulheres do mundo* (90), de Domingos de Oliveira e *Matou a família e foi ao cinema* (90), de Neville d'Almeida.

[80] *A Dama do Cine Shangai* (87), *Nem Tudo É Verdade* (86), *Sonho sem Fim* (86), *O Beijo da Mulher Aranha* (85), *Dias Melhores Virão* (89), entre outros.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710828/CA

publicidade, a história em quadrinhos, a *pop art*, a música e, sobretudo, o próprio cinema, através de gêneros do passado. Ou seja, o cinema teria assimilado os traços que caracterizam a cultura urbana da virada do século, na qual os veículos automóveis tenderiam a serem substituídos pelos veículos audiovisuais. No cinema dos anos 80 nada se perde, nada se cria, tudo se copia. O cinema, arte cuja mercadoria é a cópia, tende a se transformar numa mercadoria cuja arte é a cópia. Com o pós-moderno, o carma das imagens seria transformar-se em meros clichês de clichês, que não páram de renascer de suas próprias cinzas.

Segundo Avellar (apud PARENTE, 1998), o cinema brasileiro viveu um momento em que a realidade foi vista e representada como num sonho, como se fora dele não existisse realidade alguma, e como se esse sonho não nos pertencesse, mas a um outro, estrangeiro. Mas o que esse cinema deseja não seria senão o desejo do outro, estrangeiro[81]. Todos esses filmes e personagens se comportariam como meros dubladores colonizados, que somente se preocupariam com a sua performance técnica e sua postura formal, e que não saberiam impor o seu desejo do novo, da realidade vivida e sentida, senão pela reprodução de performances e posturas estéticas alheias. Daí a importância da utilização de alguns elementos característicos do pós-modernisrno no cinema — as narrativas como jogos de espelhos, as citações, os *remakes*, as revisitações de gêneros do cinema clássico, em particular do cinema americano, os clichês e modas *retrô.* De acordo com Parente (1998), tratar-se-ia de um desejo de ficar longe aqui mesmo, de fazer o espectador se projetar na condição de estrangeiro, de dublar o sonho do outro, de expulsar o "real" e a sua violência para fora da história, da impossibilidade de se viver a história.

É assim que Tito de *A hora mágica* (1998) encontra seus melhores dias, quando aparece na tela (na voz) de um famoso galã, dublando as falas daquele e, desta maneira também, dublando e vivendo os sonhos de outrem. O filme se inicia com a transmissão de um programa de rádio. A próxima cena é de uma gravação de um filme, onde o ator principal tem uma voz de tipo estridente, fato que nos leva à próxima cena, onde estão Tito Balcarcél (Raul Gazolla) e a personagem

[81] Para Avellar, os personagens de Marialva *(Dias Melhores Virão),* Molina *(O Beijo da Mulher Aranha),* Paulo *(A Cor do seu Destino),* Eliane *(Com Licença, Eu Vou à Luta*), Bauer *(Vera)* e Mario *(Feliz Ano Velho)* constituem, cada um deles, para os outros e para si mesmos, uma modalidade de estrangeiro, que só conseguiria viver dublando os sonhos do outro.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710828/CA

Laila (Maitê Proença) fazendo a dublagem do filme, onde os anéis de dublagem são repetidos várias vezes:

− Chega de enigmas, minha querida, eu quero a verdade!

Figura 21 – A personagem Laila interpreta seu papel

Na próxima cena, Tito conversa com Laila, que se pergunta o porquê de dublar, ao que ele responde que dublar os filmes seria uma "tentativa de melhorar, uma espécie de segunda chance". Neste momento Tito começa a divagar em sua mente sobre o que seria viver:

− Quase sempre uma sucessão repetitiva de sonhos e de desilusões, na esperança inútil do amor dar algum sentido à vida. A triste experiência de um raramente é transmitida para o próximo e por isto a história vem se repetindo infinitamente, como no chamado anel de dublagem, que é quando unimos o fim de um plano filmado com seu início, criando assim um eterno recomeçar. Tentando quebrar esta corrente de erros que eu peço senhoras e senhores, permissão para apresentar a minha história de amor.[82]

Ele também explica que dubla a voz ruim do galã César Máximo, segundo ele, "procurando dar um pouco de verdade às suas falas." Neste momento as luzes do estúdio se apagam, nos parece que faltou energia. Corta e Tito sobe escadas enquanto uma mulher com um vestido vermelho a desce. Tito a segue e entra por uma porta, que parece ser a de sua casa. A mulher está lá, de pernas para o alto e usando um sapato igualmente vermelho, deitada em um sofá de couro, de frente

[82] Esta narração é na verdade parte do conto *Troca de luzes*, de Cortázar, inspiração para o filme. O diretor Guilherme de Almeida Prado utilizará também em outras cenas esta citação direta do conto na boca de seus personagens.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710828/CA

para uma janela. Mas quando a câmera abre o plano num *zoom-out*, supõe-se que era somente a imaginação de Tito, que tem de frente a sua janela um néon de propaganda formando em vermelho as pernas de uma mulher.

Na próxima cena se dão duas ações, em uma Tito está ouvindo uma rádio-novela e na outra aparecem os personagens atuando na rádio-novela, como uma sombra na parede do quarto de Tito.

Figura 22 – O crime da rádio-novela *assombra* Tito

É quando se ouve um tiro e podemos perceber que havia um vizinho do outro lado da parede que estava ouvindo a novela, pois, quando este tiro se dá num alto som, Tito se irrita, bate na parede e pede para que abaixem o volume. Segue a novela, narrada pelos locutores e interpretada por atores, entre eles Tito Balcarcél. A câmera viaja por entre os personagens, enquanto Tito divaga:

− Marcos me paga bem, para o pouco que eu tenho que fazer em seus programas. Papéis sempre secundários e em geral antipáticos, sou sempre o mordomo, o cocheiro, o assassino, personagens que invariavelmente morrem com requintes de crueldade no último capítulo, para o prazer sádico dos rádio-ouvintes.[83]

Corta para um personagem que fuma um cachimbo e conversa com Tito. Comentam sobre notícias de jornal onde duas pessoas haviam se matado e que as mortes pareciam estranhas. Continuam dizendo que o mundo estaria aí para ser

[83] Citação direta do conto *Troca de luzes.*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710828/CA

usado e o quão difícil seria inventar histórias para capítulos diferentes todos os dias. Portanto, percebe-se que o filme revela-se como narrativa diferenciada, que não privilegia ação e tramas ágeis, mas traz em si um caráter mais intimista. Trata-se de uma exibição de um estilo que mescla o lírico e o filosófico, que foge de um modelo tradicional de contar histórias. O filme tende a propiciar ao espectador a descoberta de um tipo de narrativa que se enquadra de forma verossímil à escrita de Julio Cortázar. Corta para o cenário da portaria do prédio de Tito, que recebe a notícia de seu porteiro de que seu vizinho havia se suicidado, mas que parecia estranho não se ter ouvido nada, no que Tito responde que "pudera", pois ele não desgrudava seu ouvido do rádio. Tito pondera sobre este fato de que pelo menos agora ele teria um pouco mais de sossego. Enquanto sobe pelo elevador vê o cadáver ensangüentado sendo levado pelas escadas e quando chega ao seu andar é questionado pelo delegado sobre o acontecido.

Depois de conversar rapidamente com o delegado, ele se dirige à porta de sua casa quando deixa sua chave cair sem querer no chão. Quando se abaixa para pegá-la vê um brinco azul na forma de estrela, que o faz lembrar-se do momento no qual vê uma mulher de vestido vermelho passar por ele enquanto subia as escadas de seu prédio no dia da falta de energia. Seria este momento realidade ou imaginário? Tito pega o brinco do chão. Quando entra em seu apartamento está a mulher de vestido vermelho que se dirige a Tito:

− Estava te esperando, você tem uma coisa que me pertence.

Diz isto empunhando uma pistola na direção de Tito. Tito a diz para guardar o revólver. A mulher responde:

− Eu preciso deste brinco, sou capaz de matar só para tê-lo de volta.

Tito responde:

− Aqui quem dá as cartas sou eu.

Os contos de Cortázar caracterizam-se mais pelas densidades humanas impressas nas pequenas tramas e pelo brilho da escrita, do estilo e da linguagem, do que propriamente pelas histórias narradas, então, ao nos depararmos com suas adaptações, poderíamos nos perguntar: "o que isso importa (em relação à história)?" ou "que diferença isso faz (à história)?" Realmente em nada importa, pois Prado, quando adapta o escritor argentino, nada mais é do que um criador de *impressões*, as quais se perdem nos limites entre planos distintos da realidade, com farto uso do insólito, do onírico, do fantasioso, alcançado unicamente com

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710828/CA

certa eficiência técnica por parte do diretor. Convém ainda, fazer lembrar da utilização da fantasia como combustível ficcional, refletindo na ênfase ao excepcional, ao estranho, ao absurdo, ao *palimpsestuoso*. Voltando ao filme, Tito está em seu apartamento, e neste momento está abrindo um envelope recebido. Em *off* se dá a seguinte narração numa voz feminina:

− Caro senhor Tito, não preciso ver uma foto sua, não me importa que a revista do rádio publique fotos de Dulce Veiga e Jorge Fuentes e nunca as suas. Não me importa porque tenho a sua voz. E também não me importa que seus papéis enganem todo mundo[84].

Neste momento ouve-se a voz de Tito também em *off* :

− Sempre tive facilidade para criar logo uma imagem. Imaginei Lucia pensativa antes de escrever cada frase, e depois decidida.

Volta para a voz feminina em *off*, de Lucia:

− Não me importa porque crio a ilusão de ser só eu quem sabe a verdade, o senhor sofre quando interpreta esses papéis, põe o seu talento, mas como Jorge Fuentes e Angelita Alves, é tão diferente do mordomo cruel de "O assassino está entre nós", achando que odeiam um mordomo, as pessoas confundem, já notei isso com as minhas amigas no ano passado, quando o senhor era Vassilis, o contrabandista de "Abismos de paixão". Esta tarde me senti um pouco só e quis lhe dizer isto. Talvez não seja a única, mas ao mesmo tempo sinto que gostaria de ser a única que sabe ver o outro lado de seus papéis e de sua voz. Não se sinta obrigado a responder esta carta. Anote meu endereço se realmente quiser, mas se não responder eu me sentirei igualmente feliz, por lhe haver escrito tudo isto.

Estas cenas se dão intercaladas: Tito ao ler a carta e Lucia enquanto a escreve. Segue-se com a voz em *off* de Tito:

− Acostumado ao nada em tantas de suas formas, guardei a carta sem intenção de responder. Eu, que às vezes exagero minhas interpretações porque creio que no fundo não acredito em nada do que me acontece, não consegui tirar do pensamento aquela letrinha redonda, quase infantil. Na tarde do dia seguinte, enquanto eu lentamente envolvia a pobre Ana Claudia, não, agora era Isabel Fernanda que eu envolvia na minha teia de infinitas maldades para as quais

[84] Citação direta do conto *Troca de luzes.*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710828/CA

Marques não tinha limites. Pensando no envelope lilás, imaginei que alguém estaria me escutando com o olhar atento e apaixonado[85].

Tito, de roupão, com a luz do sol iluminando o cenário de sua sala, com a luz passando pelas persianas, lê seu script e decora suas falas:

− Há mais mistérios entre o céu e a terra do que sonha a nossa vã filosofia, Dr. Gouveia.

Enquanto ensaia divaga:

− Às vezes a folga pode cansar mais do que o trabalho. Daí talvez eu preferir as tardes de domingo no apartamento, ensaiar “O assassino está entre nós”, vingar-me desses papéis ingratos levando-os à perfeição, fazendo os meus e não o de Marques, transformando as frases mais simples em um jogo de espelhos que multiplica o perigo e o fascínio do personagem, e assim, na hora de ler o papel na rádio, tudo estava previsto. Cada vírgula e cada inflexão de voz.

Podemos nesta hora pensar sobre esta fala de Tito, que nos parece uma maneira de tentar influenciar a realidade existente. Existe um momento do dia, logo após o pôr-do-sol, em que a luz solar ainda não desapareceu de todo e o negativo cinematográfico usado para filmar de dia ainda tem sensibilidade suficiente para captar as imagens com luz natural, criando um efeito noturno. Esse momento muito curto do dia é conhecido pelo apelido técnico de "hora mágica". É a magia desse instante misterioso e fugaz que este filme pretende exprimir através de uma história que pesquisa os limites da imaginação e da realidade, da verdade e da ilusão. *A hora mágica* (1998) fala sobre a manipulação entre seres humanos, um tema fundamental em toda a obra de Cortázar. O conto fala sobre um homem que manipula uma mulher e vice-versa. Parece que o diretor estende o tema para tratar da manipulação feita pelos meios de comunicação: o rádio, a imprensa, a televisão, a propaganda e o cinema. A estrutura propositadamente quebrada e desconstruída visaria chamar a atenção para essa manipulação, expondo suas estruturas. Na próxima cena aparece Lucia sentada numa cadeira, de vestido vermelho, escrevendo uma carta a Tito enquanto o ouve através do rádio. Logo depois Tito recebe a carta e demonstra grande surpresa. Diz que aceitou o simples e lindo convite de Lucia para conhecê-la em uma confeitaria do Centro.

[85] Ibid.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710828/CA

Figura 23 – Lucia sob a luz que vem da janela

Enquanto Tito interpreta seu personagem na novela, continua tendo seus pensamentos:

− Eu só esperava a hora de voltar para casa e encontrar Lucia me esperando para ensaiar o capítulo do dia seguinte. Lembro que foi mais ou menos nessa época que pedi a Lucia que clareasse o cabelo. Quando insisti alguns dias depois, e entre dois longos beijos, resolvemos fazer uma reforma geral no apartamento e disse Lucia: “bem, afinal dá no mesmo, cabelo negro ou castanho”. Foi quase como se compreendesse que em mim essa mudança nada tinha a ver com as minhas manias de ator, mas com algo assim como uma imagem, uma imagem impossível de ser traduzida em palavras[86].

Lucia então aparece entrando pelo apartamento em reforma com os cabelos mais claros. Tito agradece. Em outra seqüência, Laila está atuando num filme e Tito e Lucia estão assistindo à filmagem nos bastidores, a luz sob a cena muda e parece que a refração de alguma maneira influencia o ambiente. Tito comenta com Lucia que ela saberia o porquê de ele ter que dublar a voz de César. Tito vai se apresentar a César como o seu dublador e comenta em sua mente:

− Talvez o César não soubesse que sua voz era dublada, afinal é difícil reconhecer a própria voz quando gravada, ou então ninguém tinha se preocupado em dizer a ele que havia uma pessoa que lhe emprestava a voz, alguém de quem era roubado a roubar aquilo de que faltava a sua imagem.

[86] Ibid.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710828/CA

Na seqüência Tito está em casa e Lucia chega. Tito então lhe presenteia com um chapéu, ela o veste e Tito muda a posição da lâmpada que incide com sua luz sobre Lucia. Ela o pergunta por que mudar de posição e ele lhe diz que não sabia exatamente por que.

Tito volta então para casa depois de mais um dia de dublagem e encontra Lucia sentada na cadeira, em frente ao espelho, com uma luz incidindo sobre ela. Ela se mostra surpresa ao vê-lo. Ele a olha desconfiado e vê um par do brinco azul de estrelas e pergunta a Lucia se ela havia achado aquele brinco. Ela parece não entender a pergunta e diz que ele é lindo, mas que não serve porque havia perdido o outro par. Tito se questiona: “perdeu”? Ela responde: “perdi já faz tempo”. Tito então vai à gaveta onde havia guardado o par que havia encontrado e começa a ter diferentes visões, de Lucia e dos homens ameaçadores.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710828/CA

Figura 24 – Tito, com o par de brincos de estrelas, desconfia de Lucia

Numa próxima cena, Tito está na rádio interpretando seu papel de vilão na novela enquanto Lucia o escuta em casa. Uma luz incide sobre ela. Ela lê uma revista que tem César Máximo na capa, mas logo se levanta e se dirige à cadeira de escrita. Neste momento Tito bate à porta e quando entra em casa, percebe a luz que incide sobre o sofá no qual estão sentados e decide que aquela seria a hora a contar a Lucia tudo. Tito fala em seus pensamentos:

− Senti enfim que era chegada a hora de contar-lhe tudo, de torná-la definitivamente minha por uma aceitação total, cumpre-se um jogo secreto e

apaixonado. Não o fiz porque a vida vinha em grandes imagens antes e depois dos entardeceres em que a luz amarelada da cidade parecia resumir sua perfeição na pausa do sofá ou da poltrona dourada, que me falasse tão pouco agora, que às vezes afastasse o olhar como que procurando alguma coisa perdida, isso tudo retardava em mim a necessidade de contar a verdade, esclarecer afinal os brincos, o cabelo castanho, o gato, os abajures, a luz. Não tive tempo.

Corta para o cenário da rádio. Lá está Lucia assistindo ao número, mas parece preocupada e indiferente ao show. Neste momento aparecem os dois homens ameaçadores. Tito vê pela sala de controle que os homens sentam-se perto de Lucia. O delegado Bandeira aparece e diz que veio prender o psicopata. Neste momento Lucia se levanta e os homens a seguem. Tito segue atrás. Lucia entra em um cinema e Tito encara os homens que perseguem Lucia e acaba levando uma surra. Os homens dizem que só querem os brincos e Tito diz que vai pegá-los. Tito então vê Lucia sentada ao lado do galã César Máximo. Aparecem os anéis de dublagem simbolizando uma passagem de tempo no qual Tito está dublando César em um filme que tem como mocinha Lucia, e ela está dublando suas falas também. No filme a personagem que Lucia representa diz:

– Você não sabe nada sobre a maldade.

Durante a dublagem Tito se atrapalha porque está nervoso. Lucia comenta que já está acabando e, como Laila, também se pergunta por que dublam os filmes. Tito responde também a mesma resposta, que seria uma espécie de segunda chance. Tito e Lucia começam a discutir e diz que é difícil vê-la beijando César, diz que foi ele quem a criou, e ela se sente ofendida. Começam a discutir e a cena do filme se repete por várias vezes. Tito diz que não terá nada quando chegar a casa, vai encontrar vazia uma poltrona dourada, um gato com fome, mais um papel de vilão para estudar, aquela luz amarelada queimando seus olhos, vai caminhar pelo apartamento sozinho e pensar: “a vida é só isso, meu Deus”? E mesmo sabendo que Ele não vai responder, porque “o que nos restaria seria o silêncio, a única certeza no universo”. Depois de repetidas cenas, aparece uma na qual Tito está no lugar de César e, no diálogo com a personagem de Lucia, ela diz:

− Você não sabe nada sobre a maldade.

Tito, como o personagem do filme, responde:

– Eu sei que vou me arrepender, mas, eis minha resposta.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710828/CA

E, na cena final do filme que dublam, o personagem de Tito beija a personagem de Lucia.

Figura 25 – Lucia nos braços do galã César Máximo

Neste momento, para nós, surge outro questionamento: e a cota do receptor, onde reside? Enfim, nesse caso temos o dever de destacar a carga cujo espectador teve ter ao decifrar o caracol da linguagem, a tentar por meio de sua imaginação desentranhar o seu núcleo, seja ele qual for. Para nós, na verdade, a exatidão, a equação e as fórmulas não são importantes, mas o que importa seria a ânsia pela busca, pela descoberta e o produto resultante dessa introspecção. A densidade psicológica de certos personagens remete o espectador a certos devaneios, que transformam a linearidade do eixo diretor/espectador numa interrogação conduzida e alimentada pelo obscurantismo afeto aos rasgos de um caracol: o infinito, a incerteza e a margem para múltiplas interpretações. O fio da narrativa do filme não se atém à realidade, a imagem serve como meio de expressão e reprodução de formas de representação alegórica. A linha aparentemente reta da realidade é substituída pela elipse circular, círculo que é figura e emblema dos contos de Cortázar em geral, que representa o onipresente, é estar em todos os lugares ao mesmo tempo sem começo, meio ou fim. A história vai sendo construída a partir de pequenas ações cotidianas que vão se somando e provocando um estranhamento e um suspense indefinível no espectador, com a idéia de chamá-lo a buscar suas próprias conclusões e lições. Parece-nos que o

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710828/CA

diretor acaba querendo de alguma maneira *levar* o espectador, fazendo-o mergulhar num mundo irreal e onírico que deixa a realidade do dia-a-dia fora da sala de cinema. Desse modo, ele pode conhecer um mundo onde a luz e os sons se unem para criar esta magia a qual chamamos de cinema.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0710828/CA