

Duplos reflexos: entre o cinema e a televisão

Christiane Maria da Bôa Viagem Oliveira *

Resumo

O espelho foi o ponto de partida para tecer algumas considerações sobre o tema do duplo. Reflexos do mundo *real* na literatura ou na mídia eletrônica são apresentados em alguns exemplos. Entretanto são em duas produções das mídias cinema e televisão que o texto se detém e aponta aspectos de duplicação do mundo. Além de identificar, no filme *Central do Brasil* (Brasil, 1998) e no programa *O Sertão que Virou Filme* (TV Asa Branca-PE, 1999), o seu caráter de duplo, percebe-se que nesses exemplos surge um curioso jogo de espelhos entre essas mídias: o que é mostrado no cinema está na tevê e o que está na tevê tem seu reflexo no cinema.

O texto foi realizado como trabalho de conclusão (2º semestre, 1999) da disciplina Códigos Verbais (Ecos de Narciso: a Dialética dos Espelhos), ministrada pela profa. doutora Olga de Sá no programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

Palavras-chave: duplicação, televisão, cinema, mídia, realidade.

Abstract

The mirror was the starting point to make some considerations on the double theme. Examples will be given on the reflections of the *real* world in literature or in the electronic media. Yet the text focuses on two productions of the media: cinema and television to point to aspects of the world duplication. Besides identifying in the film *Central do Brasil* (Brazil, 1998) and in the program *O Sertão que Virou Filme* (TV Asa Branca-PE, 1999) the

* Profa. do Departamento de Comunicação Social da UNICAP, Mestranda em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica – PUC-São Paulo

double character, these examples show a singular game of mirrors between the two media: what is shown in the film is in TV and vice-versa, what is seen in TV reflects in the film. This paper is the result of a final paper (second semester of 1999) of the subject Códigos Verbais (Ecos de Narciso: a Dialética dos Espelhos), (Verbal Codes - Echoes from Narcissus), given by Dr. Olga de Sá, in the post-graduate program in Communication and Semiotics, at the Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

Key words: Duplication, television, cinema, media, reality.

Naquela manhã, olhou-se mais demoradamente. Observou seus olhos, percebeu que ainda estavam inchados do quanto havia chorado na noite anterior. Ali, diante daquele espelho, nada se escondia, tudo era revelado, a sua dor era visível, um reflexo de si própria, do que havia dentro que talvez outros não percebessem, apenas ele, o espelho...

O que pensar sobre espelhos? Um objeto tão presente no nosso dia-a-dia que nem nos damos conta de que o utilizamos para saber se o cabelo penteado está ao nosso gosto ou se a roupa escolhida ficou adequada no corpo. Um fascínio para os índios que não o conheciam em épocas de colonização e para as crianças muito pequenas em suas descobertas.

Deter-se mais atentamente nos espelhos, percebe-se a existência de um tipo de aura imaginária que nos leva a muitos lugares. Quem nunca ouviu falar em superstições sobre esses objetos? Edgar Morin (1970: 37), no seu livro “O Cinema ou o Homem Imaginário”, cita algumas superstições como os espelhos quebrados que são “advertência de morte, ou de sorte, que o mundo dos espíritos nos faz”. Em história de fantasmas, eles nunca têm seu reflexo no espelho. Lembrarmos do vampiro também nos remete ao não reflexo: “A figura do vampiro não se reflete por encarnar no nosso imaginário o lado negro, mortífero do nosso eu” (Rodrigues, 1998: 21).

Um campo muito rico sobre os espelhos, seus reflexos e jogos é a literatura. Vários nomes se utilizam do espelho para falar da vida, da morte, do outro, de si, das descobertas... Guimarães Rosa, no seu conto O Espelho, começa com o narrador convidando o leitor a acompanhá-lo numa experiência feita por ele sobre a sua imagem no espelho, ou melhor, o seu não-reflexo. Clarice Lispector, no seu conto Os Espelhos de Vera Mindlin, logo no início pergunta: “O que é um espelho?” e segue com o seu mistério. Nas histórias infantis, esse tema também não falta: “Espelho, espelho meu, quem é mais bela do que eu?”, já perguntava a madrasta de Branca de Neve.

A madrasta de Branca de Neve, o narrador de Guimarães ou Vera Mindlin, de Lispector, fazem parte dos mistérios que levam uma pessoa a admirar seu próprio reflexo. Umberto Eco (1989: 18), no seu livro Sobre os Espelhos e Outros Ensaios, considera que a magia dos espelhos consiste no fato de “ver-nos como nos vêem os outros: trata-se de uma experiência única, e a espécie humana não conhece outras semelhantes”. É a experiência de se ver como se é visto, uma identificação pessoal do próprio “eu” a partir da imagem especular.

A clássica lenda de Narciso – centro de muitas considerações através da história – traz essa idéia de percepção do “eu”. O jovem rapaz não consegue superar o encantamento quanto a sua própria imagem e apaixona-se por ela, permanecendo ali no lago, admirando-se até morrer. Segundo Lúcia Santaella (1996: 67), Narciso se esquece de si, porque confunde a sua imagem especular com o seu próprio eu: “Perde-se de si por não perceber a fenda, a brecha da diferença entre o próprio eu, este que avança no fluxo da vida, e a imagem (representação) do eu”. A imagem especular não é o objeto, ela apenas o representa. É um duplo, representa aquela realidade (o objeto) para alguém.

A imagem especular (duplo) reflete também a transitoriedade da vida: “Em mim ela afogou uma menina, e em mim uma velha”, é o que traz um

dos versos do poema Espelho, de Sylvia Plath. Eco (1989: 17) considera que o espelho diz a verdade de modo desumano, “como bem sabe quem – diante do espelho – perde toda e qualquer ilusão sobre a própria juventude”. É a vida que passa diante dos nossos olhos e não conseguimos agarrá-la. “Diante do espelho, lutamos contra a fluidez do tempo. Desejamos a imagem congelada, segura, sem distorções” (Quilici, 1998: 69).

Oscar Wilde traz esse tema no seu livro O Retrato de Dorian Gray. O jovem rapaz, pela sua rara beleza, é convidado por um artista plástico a ter sua imagem pintada em um quadro. No término da obra, Gray deseja permanecer sempre assim, jovem, como foi retratado. E assim acontece. Permanece jovem, mas a sua imagem no quadro, o seu duplo, deteriora-se com o tempo, envelhecendo-o em seu lugar. Mas, no final tudo, se reverte. No livro de Wilde, a vida transitória é capturada pela pintura, emoldurada numa tela.

O desejo de capturar a vida também é tratada por Edgar Allan Poe (1985: 130) no seu conto O Retrato Ovalado: “– É a vida, é a própria vida que eu aprisionei na tela! E, quando se voltou para contemplar sua esposa, viu que ela estava morta.” Essas são as frases finais do conto. Com o desejo de pintar toda a beleza e vivacidade da amada, o artista consegue retratá-la de tal forma, que, pode-se dizer, ele a captura no próprio retrato. Quem está no quadro não é a imagem da amada, o seu duplo, mas sim ela mesma.

Lúcia Santaella (1996: 180), no seu livro Cultura das Mídias, traz a idéia de que a humanidade, desde a pré-história com os desenhos nas cavernas, tem o desejo de “capturar” o mundo visível: “Registrar num suporte duradouro a evanescência do instante”. Esse sonho de “agarrar” a realidade leva o homem a permanecer em processo contínuo de aperfeiçoamento das imagens técnicas. Primeiro, foi criada a fotografia. Um instante do “real” capturado num negativo com possibilidades de infinitas cópias. Depois, o cinema veio para reproduzir o movimento que percebemos no nosso dia-a-dia, uma *imitação* do real.

Em seguida, a televisão chega para flagrar o compasso do mundo no momento da sua existência. Com a holografia, o mundo tridimensional começa a ser captado etc.

Santaella (1996: 62) aponta que, por mais física e quimicamente perfeito que possa ser o registro do que chamamos de realidade, esse registro não é a realidade. As imagens são capturadas por máquinas que têm potencialidades e limites, além de possuírem “sistemas codificados de representação que, longe de nos fazer ver o “real” tal qual, ao contrário, representam-no de acordo com a mediação de uma determinada codificação da visualidade”. Assim, as imagens que são captadas representam o real numa certa medida, dentro da capacidade do aparelho que o captura, sob o ponto de vista de quem o manipula, os planos e ângulos escolhidos por esse observador etc.

Dessa forma, as fotos, os filmes, o que se passa na televisão são duplos, porque não são a realidade, apenas a *representam*; são uma duplicação do real. Por exemplo, quando ligamos a televisão para assistir a um telejornal, estamos em busca do que está acontecendo na cidade, no país, no mundo. A *realidade* que determinada notícia transmite depende do *olhar* da equipe que a realizou. Nem nos damos conta do caminho que ela percorre, passando pelas mãos de diversos profissionais de diferentes formações, dos planos e ângulos escolhidos por quem capturou as imagens, a seleção das imagens que vão ao ar, o tipo de equipamento utilizado etc. Compreende-se assim que a realidade é apresentada em certa medida, é uma representação do real; aquela notícia é um duplo da realidade que ela representa.

A proposta deste trabalho é abordar a idéia do duplo em dois exemplos colhidos das mídias cinema e televisão. Além de identificar, no filme *Central do Brasil* (Brasil, 1998) e no programa *O Sertão que Virou Filme* (TV Asa Branca-PE, 1999), o seu caráter de duplo, perceber que, nesses exemplos, surge um curioso jogo de

espelhos entre essas mídias: o que é mostrado no cinema está na tevê e o que está na tevê tem seu reflexo no cinema.

Depois da conquista da fotografia, que capta um instante de realidade num negativo capaz de produzir infinitas cópias, o cinema é inventado com a capacidade de reproduzir “não só mais uma propriedade do mundo visível, mas justamente uma propriedade essencial à sua natureza – o movimento” (Xavier, 1984:12). Muniz Sodré (1984), no seu livro *A Máquina de Narciso*, aponta que não é tanto o “real-histórico” que o cinema quer restituir, mas o sonho: produtos da imaginação materializados pela ficção cinematográfica.

Sodré (1984: 30) considera que qualquer tipo de registro de imagem técnica (fotos, filmes, imagens televisivas etc.), além de ser um duplo, é um simulacro, pois esse cria um espaço e um tempo operacionais com uma lógica própria. A fotografia, por exemplo, quando captura um *flash* do real, “o objeto morre para seu tempo e espaço históricos, reaparecendo, por artes da química, numa dimensão ótica onde espaço e tempo coincidem”. O autor traz a idéia de que o cinema aprofunda o simulacro moderno com a movimentação de imagens em tempo e espaço imaginários, através de um aparato técnico que possibilita uma “simulação realista do mundo”.

O filme *Central do Brasil* (Brasil, 1998), dirigido por Walter Salles Júnior, traz esse caráter de *simular* a realidade através da sua vocação ficcional. Conta a história do relacionamento entre o menino Josué (Vinícius de Oliveira) e a senhora Dora (Fernanda Montenegro). A criança, de família do interior nordestino, está em busca do pai, pois perdeu a mãe atropelada na cidade grande (Rio de Janeiro) onde moravam. A aposentada Dora – que escreve cartas para analfabetos numa estação de trem, para aumentar a renda – depois de relutar consigo mesma, ajuda-o na sua procura. Muitos contratemplos acontecem, mas os dois chegam a uma cidadezinha no interior de Pernambuco, na qual encontram os irmãos de Josué.

A história *imaginária* de Josué e Dora se passa durante alguns dias entre o Rio de Janeiro e o Bom Jesus do Norte, município fictício do interior de Pernambuco que foi criado para representar o contexto nordestino, brasileiro. O filme *retrata* a realidade brasileira: violência, pobreza, seca, religiosidade, humildade, esperança, fé etc. Por exemplo, quando um segurança da estação de trem atira sem hesitação em um assaltante que rouba um radiozinho de pilhas, é uma cena que pode provocar muitas considerações como *reflexo* da realidade: violência urbana, justiça pelas próprias mãos, falta de segurança, falta de oportunidades sociais iguais para todos etc.

Outra cena que indica para o *real* é o percurso que Josué e Dora fazem em cima de um pau-de-arara, um meio de transporte de tantos nordestinos. Naquele caminhão, a viagem se passa com cantorias e poucas conversas. No município de Bom Jesus do Norte, os dois personagens se encontram no meio de um evento religioso, com uma multidão na praça rezando, cantando louvores e pagando promessas. Um homem carregando uma pedra na cabeça, outro gritando contra satanás ou o pedido de silêncio na sala dos ex-votos são pequenos detalhes que se somam para apontar a *realidade* da religiosidade brasileira.

A caracterização dos locais por onde Dora e Josué passam também nos *retratam* a realidade, sobretudo do interior brasileiro: o restaurante no qual almoçam em companhia de um caminhoneiro, o banheiro do restaurante onde Dora se olha no espelho para passar batom, o telefone público que é utilizado também por Dora, a estação onde os ônibus fazem parada nos seus percursos etc.

O que se percebe, no desenrolar do filme, é a simulação do real, tudo aponta para a *realidade*, mas não é a *realidade*, é apenas uma representação. Compreende-se, assim, Central do Brasil como duplo. A história imaginária simula um tempo e espaço próprios a partir de toda as possibilidades técnicas numa “simulação realista do mundo”. O tempo de alguns dias se torna

apenas duas horas; a duração de um diálogo é o tempo previsto da cena; a compreensão do que acontece é o tempo ditado pelo roteiro etc. O espaço entre as cidades, as cidades, os lugares onde se encontram os personagens são todos *recriados* a partir da própria linguagem do veículo, do material técnico etc.

Diferente do cinema, a televisão se caracteriza pelo registro de imagens em tempo real, a coincidência do momento do registro com o momento da recepção. Contudo o que há de mais comum são cortes nas imagens registradas pelos profissionais da produção e edição para serem posteriormente exibidas. Assim, como o cinema, a tevê também cria tempo e espaço próprios, *refletindo* o real em certa medida, *representando-o*.

O segundo exemplo proposto a ser comentado por este trabalho é o programa O Sertão que Virou Filme, realizado pela TV Asa Branca, com sede no município de Caruaru-PE. O programa foi exibido em março de 1999 e tem duração de 20 minutos. O documentário conta a história da participação dos moradores de Cruzeiro do Nordeste, distrito de Sertânia, interior de Pernambuco, no filme Central do Brasil. A realização do programa foi motivada pelo sucesso do filme no país e no exterior, principalmente, pelas duas indicações ao Oscar, uma de Melhor Filme Estrangeiro e a outra de Melhor Atriz para Fernanda Montenegro.

O programa resgatou o período de filmagens de Central do Brasil através dos depoimentos dos moradores do distrito que contaram como foi aquele período, o que fizeram, como agiram, a relação com a equipe de produção, com o diretor etc. Identifica-se que O Sertão que Virou Filme *reflete* aquele momento que mudou a rotina da comunidade, porém *mostra-o* numa certa medida. A realidade é *retratada* a partir de planos e ângulos escolhidos pelos diversos profissionais, do equipamento utilizado, dos trechos selecionados das entrevistas, da ordem dos acontecimentos que foram ao ar, da seleção das imagens captadas... Assim, pode-se dizer que O Sertão que Virou Filme

é uma *representação* daquele real vivido pela comunidade. É um duplo daquele real.

Percebe-se que muitos daqueles moradores do distrito de Cruzeiro do Nordeste estão presentes em Central do Brasil. No filme, eles fazem parte da comunidade do município de Bom Jesus do Norte. Parece surgir um jogo de espelhos entre o cinema e a tevê. Os moradores do filme *representam* os moradores do programa que, por sua vez, são *personagens* reais.

A maioria dos moradores aparece no filme na cena da manifestação religiosa. Um agricultor, morador de Cruzeiro do Nordeste, está no filme pagando uma promessa, carregando uma pedra na cabeça. No seu depoimento no programa, conta que nunca assistiu a um filme, mas foi convidado a participar, aceitou e ficou muito emocionado. A senhora Tereza Freire Gomes, em sua entrevista, relembra como tinha que atuar, pedindo silêncio na cena da sala dos milagres, e fez como o diretor pedira. A atriz Vanderlucy Bezerra, também moradora da comunidade, conta com muita satisfação que seu pedido foi aceito pelo diretor para participar de uma cena. Ela teve que ditar uma carta para Dora (Fernanda Montenegro). No programa, esses moradores são de Cruzeiro do Nordeste, no filme são moradores de Bom Jesus do Norte. Os *reflexos* dos espelhos entre as mídias mais uma vez se apresentam: os moradores são *refletidos* no cinema e na tevê.

Alguns ambientes que caracterizam a trajetória dos personagens principais também recebem atenção em O Sertão que Virou Filme. O restaurante do distrito é aquele no qual foi gravada a cena com Dora, Josué e o caminhoneiro. A proprietária Maria Ismael conta como foi que a equipe chegou até lá, para pedir permissão para filmar, como foram feitas as gravações, e seu marido acrescenta que agora, depois do filme, o que os visitantes querem saber é sobre as filmagens. O banheiro do restaurante também é o banheiro em que Dora vai se olhar no espelho para passar

batom. A mercearia de Cruzeiro é o local onde Dora faz uma ligação para a amiga que ficou no Rio de Janeiro. Mais uma vez os *reflexos* entre o filme e a tevê: esses locais que são *refletidos* no filme estão no programa e fazem parte do dia-a-dia da comunidade.

Diante desse panorama, Central do Brasil e O Sertão que Virou Filme serviram como exemplos para se tratar sobre o tema do duplo, ambos pertencentes a mídias diferentes, cinema e televisão respectivamente. O espelho, que foi a motivação para falarmos do duplo, desaguou neste jogo: a tevê que *reflete* o cinema e o cinema que tem seu *reflexo* na tevê.

Ambas as mídias *retratam* a realidade por criarem um tempo e espaço próprios, levando a uma *representação* do real. O que se vê nesses exemplos não é o real, mas uma *duplicação* do real dentro das características próprias de cada mídia. Santaella (1996: 179) aponta para a idéia de que existe um mesmo fio condutor o qual une as imagens técnicas: a “duplicação do mundo”. Pode-se dizer que existe não um fio condutor, mas um jogo de espelhos que reflete entre si as imagens apresentadas nos exemplos. Esse curioso jogo de reflexos abre novas perspectivas para observar mais os espelhos.

BIBLIOGRAFIA

LISPECTOR, Clarice. Os espelhos de Vera Mindlin. In: _____. A legião estrangeira. [s.l. s.n.].

MACHADO, Arlindo. **A arte do vídeo**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. Psicanálise & cinema: sobre o sujeito da enunciação cinematográfica. In: CHALHUB Samira (org). **Psicanálise e o contemporâneo**. São Paulo : Hacker Editores, 1996.

MORIN, Edgar. A imagem e o duplo. In: _____. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa: Moraes Editores, 1970, p. 31-42.

POE, Edgar Allan. **Contos de Edgar Allan Poe**. 2. col. Tradução José Paulo Paes. São Paulo : Cultrix, 1985. Estudo crítico de Lúcia Santaella.

QUILICI, Cassiano Sydow. Dos espelhos. **Revista Ângulo**. Lorena, n.76. p. 67-74, dez. 1998.

ROSA, João Guimarães. O espelho. In: _____. **Ficção Completa**. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1994, v. 2, p. 437-442.

SANTAELLA, Lúcia. Cultura das mídias. São Paulo: Experimento, 1996.

_____. ; Winfried Nöth. Imagem, percepção e tempo. In: _____. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo : Iluminuras, 1998, p. 73-89.

SODRÉ, Muniz. **A máquina de Narciso; televisão, indivíduo e poder no Brasil**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. São Paulo: Martin Claret, 1999.

XAVIER, Ismail. A janela do cinema e a identificação. In: _____. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 2. ed. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1984, p. 11-18.