

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

**Imagens especulares:  
para além dos damascos azuis**

Teresa Cristina Goulart Cury da Fonseca

Orientadora: Professora Doutora Laura Maria Coutinho

Brasília, março -2006

Teresa Cristina Goulart Cury da Fonseca

## **Imagens especulares: para além dos damascos azuis**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Faculdade de Educação da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Educação, na área de concentração em Tecnologia Educacional sob a orientação da Professora Doutora Laura Maria Coutinho.

Brasília, março - 2006

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

## **Imagens especulares: para além dos damascos azuis**

### **Banca Examinadora**

Prof<sup>a</sup>.Dr<sup>a</sup>. Laura Maria Coutinho – Orientadora  
Universidade de Brasília – Faculdade de Educação

---

Prof<sup>o</sup>.Dr. Wencesláo Machado Oliveira Jr  
Universidade de Campinas – Faculdade de Educação

---

Prof<sup>o</sup>.Dr. Milton José de Almeida  
Universidade de Campinas – Faculdade de Educação

---

Prof<sup>o</sup> Dr. Lúcio França Teles  
Universidade de Brasília – Faculdade de Educação

*Para minha mãe Sonia*

*Para meu avô Fuad*

## Agradecimentos

À Juliane que me recebeu com um sorriso e me encorajou e ao auxílio de Ana Paula durante todo o curso. À Rita, caçadora de livros, bem ao estilo Indiana Jones! Juan, pela generosidade ao emprestar a foto de sua autoria. Jaques Veloso que faz dos números uma filosofia e Albertina que canta e encanta, *no és verdad?* Maria Eurídice que me recebeu no Departamento de Artes pra mostrar que Uni-versidade, como diz Laura, é mais gostoso na versidade que na Uni! Paula, minha constante presença, co-autora e amiga. Verônica, a trilha sonora e a emoção. Paulo, o ator, poeta, querido, tão presente em meus escritos. Adriana, com sua falas que se misturam aos personagens do cinema e que fez de si própria uma obra de arte. Dimas e Pedro, meus companheiros. Soninha, Silvinha, Cristina e Maurício, meus irmãos e entusiastas em tudo na minha vida! Lúcio pela colaboração. Milton, que como mestre da mestra, chega a todo instante. Wenceslão e o seu talento em ler o escritor no escrito, e com isso, colabora de forma *além-mar*. Laura, minha mestra e amiga. Sem você jamais teria tocado o que toquei!

Com amor.

## Resumo

A imagem refletida no espelho pode trazer ao olhar o outro lado sem que haja um deslocamento corporal. Apenas com o movimento ocular, através do espelho, pode-se ter a sensação mesma ao deslocar corporalmente para ver por outro ponto de vista. Então, tem-se numa visão especular dois pontos de vista, pelo menos.

Ao mesmo tempo em que o espelho revela essa particularidade, pode-se habitar imagens em sua janela que estão afastadas do corpo. Essa percepção parece estar envolta a uma dimensão temporal; a mesma existente no filme que se assiste da cadeira do cinema, ou pelo menos, da mesma ordem.

Palavras-chave : especularidade, espelho, imagens especulares, reflexo.

## **Abstract**

The reflected image in the mirror can show us the other side not having a corporal dislocation. Only with the eyes-movement, through the mirror, you can have the same sensation of dislocating your body to see through the other point of view. So, the speculation vision has, at least, two points of view.

At the same time that the mirror reveals this characteristic, we may inhabit images in its window that are far from our bodies. This perception seems to be around of a temporary dimension, the same that exists in the movie that is watched in the cinema's chair, or at least, of the same order.

Key-words: speculate, mirror, looking-glass, speculate image, reflection.

## Sumário

Preliminares.....	1
O espelho revelação.....	2
O espelho janela.....	15
O espelho reflexão.....	26
O espelho da câmera.....	36
O espelho projeção.....	50
O espelho do programa.....	55
O espelho da morte: ou um final segundo Pasolini.....	62
Bibliografia.....	72
Filmografia.....	74
Iconografia.....	75



*Os antigos construíram Valdrava à beira de um lago com casas repletas de varandas sobrepostas e com ruas suspensas sobre a água desembocando em parapeitos balaustrados. Deste modo, o viajante ao chegar depara-se com duas cidades: uma perpendicular sobre o lago e a outra refletida de cabeça para baixo. Nada existe e nada acontece na primeira Valdrava sem que se repita na segunda, porque a cidade foi construída de tal modo que cada um de seus pontos fosse refletido por seu espelho, e a Valdrava na água contém não somente todas as acanaladuras e relevos das fachadas que se elevam sobre o lago mas também o interior das salas com os tetos e os pavimentos, a perspectiva dos corredores, os espelhos dos armários.*

*Os habitantes de Valdrava sabem que todos os seus atos são simultaneamente aquele ato e a sua imagem: especular, que possui a especial dignidade das imagens, e essa consciência impede-os de abandonar-se ao acaso e ao esquecimento mesmo que por um único instante. Quando os amantes com os corpos nus rolam pele contra pele à procura da posição mais prazerosa ou quando os assassinos enfiam a faca nas veias escuras do pescoço e quanto mais a lâmina desliza entre os tendões mais o sangue escorre, o que importa não é tanto o acasalamento e o degolamento, mas o acasalamento e o degolamento de suas imagens límpidas frias no espelho.*

*Às vezes o espelho aumenta o valor das coisas, às vezes anula. Nem tudo o que parece valer acima do espelho resiste a si próprio refletido no espelho. As duas cidades gêmeas não são iguais, porque nada do que acontece em Valdrada é simétrico: para cada face ou gesto, há uma face ou gesto correspondente invertido ponto por ponto no espelho. As duas Valdradas vivem uma para a outra, olhando-se nos olhos continuamente, mas sem se amar.(CALVINO, 1990,p.53).*

## Preliminares

A partir da foto de uma barbearia em Barcelos escrevo a respeito da imagem especular e sua relação com nossa experiência visual.

O espelho é uma superfície polida que reflete imagem e luz. Penso que reflete ou produz também sentimentos.

A natureza que constitui o espelho não é a mesma do nosso olhar. Olhar-me no espelho ou poder ver o que está atrás desperta em mim diferentes sensações das que tenho ao olhar diretamente para algo. Ao dirigir meu olhar para uma coisa qualquer percebo as características de um único lado, de acordo com o alcance da minha visão. Mas, para ver por outro lado, terei que movimentar meu corpo até encontrá-lo.

A imagem refletida no espelho pode me trazer ao olhar o outro lado sem que eu tenha que me deslocar. Apenas com o movimento ocular, através do espelho, posso ter a sensação mesma que tenho ao me deslocar corporalmente para ver por outro ponto de vista. Então, tenho numa visão especular dois pontos de vista.

Ao mesmo tempo em que o espelho me revela essa particularidade, posso habitar imagens em sua janela que estão afastadas do meu corpo. Essa percepção parece estar envolta a uma dimensão temporal; a mesma existente no filme que assisto da cadeira do cinema, ou pelo menos, da mesma ordem.

## O espelho revelação



Fig.1 Fotografia: Juan Pratginestós Barbearia em Barcelos – AM

Uma cena comum numa cidade do interior é a do barbeiro cortando o cabelo do freguês no cômodo adaptado para ser barbearia.

As lembranças muito antigas que afloram da foto de Juan Pratginestós me trazem conforto. Isso me permite penetrar nessa imagem. Se olhar por um tempo maior começo a ouvir o som da tesoura cortando o cabelo.

- Sento na cadeira gelada. Olho ao redor e me sinto um pouco apertada no ambiente tão pequeno. Acomodo-me melhor e aquieto-me. O desconforto inicial é passageiro e logo percebo que olho para muito longe, pelo espelho. Vejo o céu e a paisagem distantes. Distancio-me em pensamento também. Viajo para longe pelo meu olhar. Demoro um pouco pra perceber que meu olhar é longínquo e direcionado para uma paisagem que se encontra atrás de mim. Não sei se por que quando olho construo; mas, ao olhar para muito longe fico absorta. Como se o tempo do olhar fosse outro. Como se o tempo desse olhar fosse tão amplo quanto a paisagem.

Uso o reflexo do espelho para refletir sobre o que vejo.

Uma pergunta qualquer do barbeiro me traz bruscamente para dentro do cômodo da Barbearia da foto. Então, olho no espelho e me vejo. Tento aprofundar-me na minha imagem olhando para mim mesma, olho no olho. Que imagem é essa? Eu estou na minha frente e me vejo como alguém. Observo-me da mesma forma que observo o outro. Mas não sou eu que estou no espelho. Aquele é o meu reflexo.

Eu estou na paisagem atrás de mim. Estou também no cômodo azul, sentada numa cadeira com alguém cortando meu cabelo. E, ao me olhar na paisagem, me insiro na cena, faço parte dela; porém, não estou lá. Saio e entro nesse lugar diversas vezes. Mas continuo sempre lá. Faço isso sem me mexer. As tábuas do chão estalam enquanto o barbeiro se movimenta. O som local me chama de volta.

Tudo é azul. O ambiente interno tem teto e paredes azuis, exceto chão. Sugere uma reprodução do ambiente externo, céu e terra.

Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2005, p.107) falam da simbologia do azul:

O azul é a mais profunda das cores: nele, o olhar mergulha sem encontrar qualquer obstáculo, perdendo-se até o infinito, como diante de uma perpétua fuga da cor. O azul é a mais imaterial das cores: a natureza o apresenta geralmente feito apenas de transparência; de vazio acumulado, vazio de ar, vazio de água, vazio do cristal ou do diamante. O vazio é exato, puro e frio. O azul é a mais fria das cores e, em seu valor absoluto, a mais pura, à exceção do vazio total do branco neutro. O conjunto de suas aplicações simbólicas depende dessas qualidades fundamentais.

Aplicada a um objeto, a cor azul suaviza as formas, abrindo-as e desfazendo-as. Uma superfície repassada de azul já não é mais uma superfície, um muro azul deixa de ser um muro. Os movimentos e os sons, assim como as formas, desaparecem no azul, afogam-se nele e somem, como um pássaro no céu. Imaterial em si mesmo, o azul desmaterializa tudo aquilo que dele se impregna. É o caminho infinito, onde o real se transforma em imaginário.(...) Entrar no azul é um pouco fazer como Alice, a do País das Maravilhas: passar **para o outro lado do espelho.**

O azul traduz uma escolha que parece aleatória, mas que como símbolo é mediador. Segundo Kandinsky, "a profundidade do azul tem uma gravidade que evoca a idéia da morte. Para os egípcios, o azul é a cor da verdade"(CHEVALIER e GHEERBRANT,2005, p.107). Já o azul do céu sugere a separação do homem com os Deuses; do aqui com o além. Posso, então, pensar no azul como também

o *outro lado*. Em todas essas relações, coexistem uma tensão entre duas forças contrárias, da mesma forma que no espelho.

A fotografia da Barbearia, que se revelou no negativo, portanto, na inversão da imagem, tem como elementos visuais dominantes a cor azul e o espelho. O encontro dos dois e suas faces são, para mim, como a dança: o espelho me oferece sua mão e me chama para uma valsa de salão, onde os pares dançam frente a frente com movimentos idênticos, porém contrários. O azul, por sua vez, me faz vertiginar e traz o vento a flutuar.

Imaginar o outro lado do espelho ou sentir a vertigem do azul é como, nas palavras de Gaston Bachelard (1990, p.170), "possuir um além imaginário, um além puro, sem aquém. Primeiro ele (mundo) não tem *nada*, depois tem um *nada profundo*, em seguida uma *profundidade azul*". Esse *nada*, longe de significar simples ausência, é a dinâmica do estado nascente; ambiente propício para o nascimento do sujeito imaginário. Momento que antecede a representação, portanto banido de objetos. Daí Chevalier e Gheerbrant dizerem que o azul é a mais imaterial das cores.

A cena promove o encontro do azul natural vindo do céu, que entra pela janela e é visto pelo espelho junto ao azul produzido artificialmente nas paredes, objetos e teto, os quais, aos olhos do cliente, também são vistos pelo mesmo espelho. Esse ambiente cerúleo me faz pensar nos relatos de César, em *Bello Gallico*, em que ele diz: "as mulheres dos bretões parecem nuas, em certas cerimônias religiosas, por terem o corpo recoberto de cor azul." (CHEVALIER e GHEERBRANT,2005,p.109). O cliente re-vestido de azul, pela sua imaginação,

transporta seu corpo para fora do cômodo, de maneira a simular o efeito de *estar lá*. Da mesma forma, o uso da cor azul como fundo, no cenário virtual audiovisual, é a condição primeira para simular um local. A ilusão visual promovida por uma imagem televisiva ou cinematográfica tem por base a cor azul, que *neutraliza* o cenário, recortando o elemento de escolha a ser inserido em outra cena. A essa técnica de fazer transparecer uma imagem, ou parte dela, chamamos *chroma-key*, um processamento de imagens cujo objetivo é eliminar o fundo para isolar personagens ou objetos de interesse que posteriormente são combinados com outras imagens de fundo.

A capa azul, no cenário azul da fotografia de Juan, talvez seja, para mim, a responsável visual pelo deslocamento corporal que faço do cliente, emprestando a técnica do *chroma-key* e a utilizando com um olhar antecipado, como se estivesse em um estúdio. Posso pensar em diversas narrativas que caberiam aqui, mas a mim parece mais precisa, no momento, a cena do filme *Harry Potter e a Pedra Filosofal* em que o garoto Harry Potter usa a capa da invisibilidade para conseguir passar de um lugar para outro sem ser visto. Ele caminha invisível pelos corredores e entra na Biblioteca, uma ala proibida, sem perder suas características; apenas invisível. Ao vestir a capa, ele ganha o trajeto que não aparece e assume o formato do espaço que ocupa, como se este espaço não estivesse ocupado. Isso porque o espaço ocupado não é modificado e continua sendo visto. Apenas a movimentação é invisível. Podemos saber disso quando, eventualmente, é mostrado o personagem pelo lado de dentro da capa. Aí, sim, o vemos ocupando o espaço. No entanto, é um jogo de cena feito só para que possamos entender a invisibilidade do garoto. Temos de vê-lo para saber não vê-

lo. Da mesma forma, posso pensar quando, na minha imaginação, me sento na cadeira do barbeiro e me transporto para o lado de fora, re-vestida com a capa azul.

Laura Coutinho, ao falar que a televisão é uma artesã da fugacidade desse processo do *chroma-key*, lembra que o sonho da invisibilidade perpassa a ficção e se concretiza na tecnologia. As técnicas televisivas nos levariam a perceber o mundo em transparência e visibilidade. E mais:

As imagens que por ali transitam vieram de uma realidade caótica, de um mundo sujo e obscuro e foram salvas pelas lentes de uma câmera. Mas, ali chegando, são limpadadas, organizadas, editadas e só depois podem ser estampadas, ainda que por poucos instantes, no céu azul das paredes ou em janelas que se abrem na transparência do *chroma-key*. Em meio a tantas imagens possíveis, aquelas foram as que sobreviveram e alcançaram as telas, no entanto, logo se apagarão para dar lugar a outras. (COUTINHO,2003, p.54).

Na Barbearia de Barcelos, o azul recebe a luz natural pela janela e a luz artificial do teto. Recebe também a luz refletida nas paredes e a refletida nos espelhos. A janela aberta nos permite ver o céu de dentro do cômodo. A iluminação interior é um elemento imprescindível para a percepção dessa reprodução. A luz ilumina a cor e azul o espelho.

Luís Antônio Jorge fala da relação luz e espaço:



A abertura para a luz é uma forma de construção espacial. A história da arquitetura é também uma história da apropriação, do domínio, do aprisionamento e da "manipulação" da luz num espaço interior, o que implica a intencionalidade de fazer dessa operação iluminadora uma operação transsubstanciadora: luz em espaço qualificado. Giedion (1986, p.467) afirmou: "É a luz que produz a sensação de espaço. O espaço é aniquilado pela escuridão. A luz e o espaço são inseparáveis". Há nessa associação um sentido profundamente religioso – com o qual pode-se ou não concordar -; mas sem dúvida a janela, mais que uma simples operação de redução da porta, constitui uma das formas pela qual conquista-se o espaço, ampliam-se os limites da linguagem que o opera e lhe dá sentido. (JORGE, 1995, p.24)

Claros e escuros são vistos por todos os lados nessa foto. É quase certo que Juan, autor da fotografia, fez uso de equipamentos ou direcionadores de luz para produzir essa imagem da Barbearia. Inúmeros são os tipos de luz, de diferentes naturezas, envolvidos na intensidade das sombras. Muitos dos quais desconhecemos. Os diversos fenômenos que ocorrem entre a incidência da luz e seus efeitos, a maneira como se apresentam, a relação da distância da luz com a produção da sombra e a associação da luz com a cor são questões ainda hoje não decifradas totalmente. Interessante observar que, assim como a luz interfere na coloração do ambiente, também a sombra o faz. E ainda, como juntamos todas essas informações visuais e as tornamos harmoniosas em nossas concepções. Trago Diderot com seu maravilhoso questionamento, por volta de 1766, a respeito desse tema, na crítica feita ao *Voyage d'Italie* de Cochin. Ele escreveu sobre os princípios dos matizes das sombras, convencendo Cochin a refletir mais sobre o assunto:

Olhe atentamente para as bordas e mesmo para a massa total da sombra de um objeto branco e verá um número infinito de pontos brancos e pretos interpostos. A sombra de um objeto vermelho apresenta algo de vermelho: é como se a luz, ao atingir essa cor, arrancasse e levasse consigo algumas de suas moléculas. A sombra de um corpo com carne e sangue da pele humana revela um tênue matiz amarelado. A sombra de um objeto azul toma dele certa sugestão de azul; as sombras e os corpos refletem-se entre si. São essas inumeráveis reflexões de sombras e corpos que suscitam a harmonia que agora você vê em sua escrivaninha, onde a labuta e o talento colocaram um panfleto ao lado de um livro, o livro ao lado de uma folha de papel, o papel no meio de incontáveis objetos dissimilares em natureza, forma e cor. Quem repara nisso? Quem o compreende? Quem o representa? Quem estabelece todos esses efeitos como um único efeito? Quem compreende o *résultat* necessário? (DIDEROT *apud* BAXANDAL, 1997, p.137).

A aparência do ambiente retratado na fotografia oscila o tempo todo conforme a incidência de luz. Momento do dia: manhã, tarde, noite e derivados e suas variações climáticas: claro, nublado, ensolarado, chuvoso, mudam o aspecto do ambiente. Ainda que percebamos tais movimentos, sempre os fazemos conforme sua manifestação, seja de junção ou separação dos elementos envolvidos. Difícil percebê-los em estados puros, se possível. A oscilação presente nos fenômenos da natureza cria uma diversidade de manifestações no tempo e espaço. Para cada instante de tempo a luz que incide tem intensidades e formas diferentes.

Charles-Nicolas Cochin fala das variações decorrentes do efeito da luz:

Podemos comparar a ação da luz ao movimento de uma bola de bilhar que, sendo impelida, corre e bate num dos lados da mesa, que a rebate para um segundo lado, de onde ela vai para um terceiro. Toda vez que é rebatida por um lado da mesa ela perde um pouco da sua força, até que ao final deixa de correr, mesmo que não tenha percorrido toda a distância que percorreria se não houvesse encontrado obstáculos.

Entretanto, a reflexão da luz tem esta diferença: um único raio de luz, por mais tênue que o concebamos, deve ser visto como um feixe [*gerbe*] de raios que, quando refletidos, são rebatidos para todos os lados. Assim, a luz que incide sobre a ponta de uma agulha é refletida para todos os lados e a ponta se torna visível graças a ação dessa luz refletida sobre os olhos de quem a vê. Somente corpos polidos e lustrosos refletem numa única direção. (COCHIN apud BAXANDALL, 1997, P.132)

Na película fotográfica, os claros e os escuros aparecem invertidos em relação à imagem original. Então, nesse processo, a fixação acontece de forma invertida, e a especularidade se instaura dentro da câmera fotográfica. Antes disso, esteve presente na captação das imagens pelo mecanismo ocular e, após, no processo de revelação, e novamente na captação durante a leitura da imagem revelada.

Na abertura da lente da câmera fotográfica, a imagem que se vê é a de um espelho. O objeto é visto graças à luz que ele reflete. Pensar no modo como a luz nos poderia fornecer conhecimento; voltarmos a ela é, de certa forma, tirá-la da casualidade e enxergá-la como imagem excitante, provocadora de reações.

A luz que invade a Barbearia de Barcelos me apresenta, através da fotografia, a diversidade das cores; suas variações em tons; as formas contidas; a

profundidade do cômodo; a movimentação que percebo; as sombras que consigo ver; a natureza material que distingo nos objetos, e as imagens refletidas nos espelhos espalhados pelo ambiente. Consigo juntar essas informações a outras mais e comparo o local de dentro com o local de fora. Traduzo, num mesmo espaço-pensamento, as informações *visuais* com as informações *conceituais*. A montagem do significado, o sentido que dou, é a própria fundamentação da forma. Isolar a *imagem* do significado é difícil para nós. Naturalizamos constituir a imagem por um conceito, mas o conceito não está nela; está em nós. Ao ver a janela aberta na fotografia de Juan, naturalizo minha visão diante dela. Jorge trata desse tema com o olhar do arquiteto:

A analogia que envolve olho e janela transcende a determinação do significado da janela: ela revela à arquitetura uma cadeia de argumentação para a conquista e a imaginação do espaço. [...] O olhamental de inspiração clássica que constrói a perspectiva no espaço euclidiano, descobre na janela uma metáfora epistemológica, uma explicação de si mesmo no tempo-espaço contínuo, infinito e homogêneo, determinado por três coordenadas perpendiculares entre si. A janela contém o plano onde se representa o espaço mensurado, ordenado, idealizado, imaginável. A visão da janela projeta o desejo de ordem para a cidade, onde os objetos – e os vazios – ocupam lugares definidos.

Pelas circunstâncias históricas que a levaram a apoiar-se numa específica analogia, a montagem do significado da janela, o sentido da sua sintaxe, é a própria fundamentação das formas de representação da arquitetura. (JORGE, 1995, p.149)

A reprodução do ambiente externo no cômodo traz para dentro o lado de fora. O espelho e a janela também trazem para dentro o lado de fora. As imagens

sobrepostas desse local fundem conceitos diversos. O espaço fora e o espaço dentro significam, pelo meu olhar, um espaço comum, mas com suas associações e representações próprias. Em Gaston Bachelard, encontramos que:

[...] É preciso constatar que em antropologia metafísica os dois termos, exterior e interior, colocam problemas que não são simétricos. Tornar concreto o interior e vasto o exterior, são, parece, tarefas iniciais, os primeiros problemas de uma antropologia da imaginação. Entre o concreto e o vasto, a oposição não é clara. Ao menor toque, porém, a dissimetria aparece. E é sempre assim: o interior e o exterior não recebem do mesmo modo os qualificativos, esses qualificativos que são a medida da nossa adesão às coisas. Não se pode *viver* da mesma maneira os qualificativos ligados ao interior e ao exterior. Tudo, mesmo a grandeza, é valor humano. (BACHELARD, 1993, p.219)

Dessa forma, a sensação do *ir e vir* que meu olhar faz com meu corpo através do espelho é quase anestésica. Sinto as variações entre o estar fora e o estar dentro organicamente. São as sensações mesmas que tenho ao me deslocar de um lugar para outro. Sei que não seria possível sentir isso caso não tivesse os conceitos que tenho do *estar dentro e estar fora*.

"Os dois espaços do interior e do exterior permutam a sua vertigem" (BACHELARD, 1993, p.224).

Isso me leva a entender o processo do olhar como muito mais amplo do que apenas a visão.

No filme *Dogville*, o cenário é formado por uma marcação no chão. Não existe construção vertical que limite os espaços, apenas parte de uma parede de

madeira da igreja, a vitrine da única loja e uma grande janela de vidro com pesadas cortinas de veludo fechadas, na casa do senhor que é cego, mas finge não ser. Em toda a cidade, apenas essas três construções fixas verticais delimitam o espaço. Interessante pensar que, apesar da serventia desses elementos - parede, vitrine, janela - eles não estão no cenário com essa funcionalidade. A meia parede da igreja, que ocupa o espaço ao lado da porta *invisível*, cumpre o papel de suporte da luminária de rua. A vitrine da loja com sua fachada completa, incluindo porta, guarda o que é privado do público. O consumo é controlado pela porta. Sai aquilo que é comprado. A grande janela de vidro, escondida pela cortina de veludo da casa do cego que finge enxergar, está ali coberta para ele não ter que falar do que vê no tempo presente, já que não consegue ver. Assim, falar das suas lembranças visuais é a maneira que encontrou para falar como se ainda visse.

Todo o aparato limitador de espaço contínuo: janelas, portas, telhados, paredes, cercas, etc, é notado e, conseqüentemente, construído pela atuação dos personagens. No DVD de extras que acompanha o filme *Dogville*, o diretor Lars Von Trier diz que se os atores não se condicionarem a enxergar as paredes - que não existem - e, sem querer, falarem por entre elas, toda a cidade desaparecerá. É exatamente isso que acontece quando assistimos a esse filme: vemos o que os atores fingem ver.

A movimentação dos personagens nos faz imaginar a construção do cenário: o espiar pela janela inexistente, a sensação de vedação quando se está dentro de cada casa, as pessoas caminhando na rua comportando-se como se não vissem o que acontece dentro das casas. Tudo isso de forma a *vermos* as paredes, portas e

janelas. A construção espacial é intermediada pela representação dos atores, e o espectador preenche o espaço vazio da construção pela imagem da ação.

A representação revela uma ambigüidade em seu termo. Guinzburg a comenta:

Por um lado, a "representação" faz as vezes da realidade representada e, portanto, evoca a ausência; por outro, torna visível a realidade representada e, portanto, sugere a presença. Mas a contraposição poderia ser facilmente invertida: no primeiro caso, a representação é presente, ainda que como sucedâneo; no segundo, ela acaba remetendo, por contraste, à realidade ausente que pretende representar. (GUINZBURG, 2001, p.85)

Então, a representação de interior e exterior, no filme *Dogville*, não é um percepto. O espectador percebe o deslocamento dos personagens de um local interno para um local externo; ou de um local público para um local privado pela ação conjunta dos atores e localiza os ambientes através da memória. Não tendo a forma espacial como forma visual, o filme nos remete para as memórias que temos dessas formas espaciais. A ausência visual dos elementos de cena é preenchida por nossa memória.

Pode-se, então, considerar que a substância que se estabelece para a imagem está diretamente relacionada à forma de construção espacial que a visão promove e que a memória participa.

## O espelho janela

O cliente da foto da Barbearia em Barcelos pode, ao mesmo tempo, estar de frente e de costas para a mesma janela, tendo o espelho como intermediário entre o seu olhar e a janela. Ao refletir, o espelho traz para frente de seus olhos aquilo que está atrás. Sendo assim, a imagem especular relativiza as posições. O espelho é da mesma ordem da janela porque ambos são uma abertura espacial. Assim, posso ter, ao olhar para o espelho da Barbearia em Barcelos, uma janela dentro de outra janela.

Ao olharmos a janela, não a vemos, mas, sim, o que está intermediado por ela. A dosagem da entrada da luz externa feita pela janela nos faz olhá-la ou evitá-la, conforme a intensidade, acostumamo-nos a diminuição da luz natural dentro de uma construção.

Mas é na abertura da janela que para mim, se torna possível o diálogo entre o interno e o externo. Qualidade própria da janela que os arquitetos das igrejas sabiamente utilizaram, fazendo como suporte de seus santos o nicho, ou uma janela falseada, objetivando o diálogo entre o que é da terra com o que é do céu. Da mesma forma, a janela provoca o diálogo do interior com o exterior. Jorge (1995, p.75) diz que "O nicho, com a imagem da santa, coloca o fiel em contato com o que ela representa. Diálogos entre Homem e Deus, entre círculos (que



representa o infinito) e quadrados (que representa o mundo)". Nossos olhares foram acostumados a buscar através da janela uma comunicação social. Jorge vai mais além e não submete a janela à unicidade. Ao contrário, chama a atenção para seu poder de pausa no que diz respeito às suas qualidades de abertura: "uma pausa que se impõe".(JORGE, 1995, p.81).

Outro arquiteto que trata a janela pela sua dualidade é Oscar Niemeyer, responsável pela construção da Catedral de Brasília, disse que esse projeto nasceu da idéia de que o fiel, ao entrar, teria como única visão externa o céu. Então, a construiu abaixo da linha da rua. Na entrada, uma rampa leva a parte subterrânea da Catedral, onde acontecem as cerimônias religiosas. Os que a vêem da rua, porém, conseguem enxergar apenas sua parte superior: uma construção de vidro, na forma de um cálice, com a base pouco maior que a borda superior. Como um cálice que pode ser tomado dos dois lados. O que não se percebe é que, na verdade, trata-se de uma grande janela ou uma obra de vidro oca com suportes de concreto. Para os que de dentro olham através do grande cálice de vidro, acima de suas cabeças, há apenas uma paisagem circular: o céu. Dessa maneira, Niemeyer criou, com sua *janela*, uma unidade entre a divindade presente nos sermões e o céu da cidade. Um ateu.

O arquiteto esculpiu o espaço da Catedral de forma a ser percebido em relação a sujeitos e objetos; passantes e visitantes; fiéis e curiosos. Ele pensou nos olhares diferentes que passariam pela sua obra arquitetônica.

Milton José de Almeida fala da diferença da relação do olhar da imagem em uma igreja com o olhar da imagem em uma tela de cinema:

Você entra na Cappella degli Scrovegni e vê afrescos. Uma igreja pequena, pintada com afrescos por Giotto. Como no cinema você olha para frente, a tela, o altar. No cinema, você senta, o seu olhar fixa-se na tela e as imagens farão, por você, os movimentos que seu corpo e seu olhar fariam se você tivesse que realmente movimentar-se para ver tudo o que o filme mostra: voar, penetrar no solo, chegar perto, distanciar-se, e assim por diante.[...] Na Cappella degli Scrovegni, seu corpo deverá andar, seu olhar traçar linhas de visão. Você estará numa certa claridade, a luz das imagens não virão da projeção na tela, você não estará na noite escura e urbana da sala de cinema. Na Cappella você deverá agir para ver. (ALMEIDA,1999, p.25)

Ao entrar na Catedral de Brasília, pela rampa que dá acesso ao nível abaixo do nível da rua, fico imersa na transparência do vidro azul, que se põe ao redor e verticalmente sobre minha cabeça, como que em direção ao céu. Três anjos grandes de bronze, diferentes em tamanho, pendurados no meio da Catedral, estão seguros por cabos de aço.

Tomo emprestada a fala de Luís Antônio Jorge, sobre as possibilidades de construção e contemplação dentro de um templo, referindo-se ao arquiteto Donato Bramante, para falar dessa obra de Oscar Niemeyer:

A janela protagoniza um papel de extrema delicadeza. O nosso olho o deduz. O nosso espírito extasia-se ao imaginar que estávamos diante de um decisivo passo na sintaxe arquitetônica: uma poética clarificadora, que nos ensina a olhar, uma transparência que corrige o percurso da luz, apontando com a precisão geométrica os alvos que cuidadosamente seleciona, o olho obedece ao pensamento e a luz que penetra pela janela

nos apresenta a mais verdadeira das belezas: não são mais as imagens postas nos nichos, nem o altar, mas a obra do homem em contato com a verdade divina. Não há vitrais, nem *óculuns*, mas janelas, com sua prosaica transparência, ofertadas aos olhos dos fiéis. Transcendental transparência. (JORGE, 1995, p.76)

O que faz a janela, no ambiente da barbearia retratada na foto de Juan? Provoca a descontinuidade visual no cômodo. Posso pensar na substituição de imagem para a quebra do movimento do olhar do cliente, quando sai pela janela, e soma, num mesmo tempo, a imagem de fora com a imagem de dentro. Mais: posso pensar nessa quebra como a mesma da edição de imagens no filme.

A liga que o cliente produz ao sair e entrar no cômodo, imaginariamente através da janela é a responsável pela narração visual que ele constrói. "O entendimento de um modelo analógico pressupõe essa faculdade de variar imagens, combiná-las, fazer coexistir a parte de uma com a parte de outra e perceber, voluntariamente ou não, a ligação de suas estruturas" (VALÉRY *apud* JORGE, 1995, p.150)

Tanto a janela da Catedral de Brasília quanto a janela da foto da barbearia em Barcelos ligam imagens editadas na vida real. Esse processo de edição e seu entendimento são utilizados na produção de um filme porque existem na vida real e, portanto, o compreendemos na tela.

Leiamos Milton de Almeida, ao refletir sobre a narração contida nos afrescos de Giotto na *Cappella degli Scrovegni*, em Pádua, na Itália:

É entre os quadros, no silêncio visual da passagem de um para outro, no que não se vê, que acontece a significação do que é visto. Se imagino a Virgem, Jesus e outros para perceber o que vejo pintado nos quadros, é necessário que eu imagine também o que não vejo entre os quadros para perceber, num processo concomitante, inseparável, a história que vejo ser contada, e portanto, entendê-la. De outro jeito: no sentido da narração, a primeira cena que eu vejo (no presente) está na seguinte (no futuro) que quando eu vejo tornar-se presente e aquele futuro ficou no passado...Uma inversão no esquema cronológico naturalista. Não quero dizer que Giotto fez isso propositalmente! O que quero dizer é que esse é o processo de inteligibilidade de qualquer narração, seja visual ou não. É o processo de entendimento da vida. (ALMEIDA,1999, p.34)

Falar do que se faz presente pela ausência, do que não está presente visualmente, mas tem uma força perceptivelmente maior do que aquilo que se vê, é como falar do vento. Aquele que parece ser ausência por estar ligado a um conceito de leveza, mas é um espaço repleto de estímulos emocionais, pois "remete ao que embora perfeitamente presente, não se ouve nem se vê" (DELEUZE,1985,p.27). O *passeio* que faço, sentada na cadeira da foto da Barbearia, é a sensação mesma de ter o vento como companhia. Sou transportada por ele e com ele levo e trago elementos em mim para o espaço em que me inseri. Elementos estes que são um "conjunto que não se vê e que poderá por sua vez vir a ser visto" (DELEUZE,1985,P.27). Gaston Bachelard (1990, p.236) usa as palavras de Gabriel d'Annunzio para falar das nuances do vento: "E o vento era como o lamento daquilo que não é mais, era como a ansiedade das criaturas ainda não formadas, carregado de lembranças, prenhe de presságios,

feito de almas dilaceradas e de asas inúteis". É *desse* vento que me refiro estar presente no ir e vir a partir do espelho, pela paisagem atrás, no cômodo azul e na minha alma.

Trago outro poeta, Guillévic, (BACHELARD, 1990, p.237) que escreve maravilhosamente sobre o vento, de maneira tão condensada.

*Há alguém*

*No vento.*

Pela associação da arquitetura, decoração e pintura do espaço na foto de Juan criou-se uma nova realidade. Uma realidade visual, captada pela lente de uma câmera fotográfica, que promove a mutação do tempo e do espaço ali presentes.

A lâmpada no teto não ilumina o centro exato da imagem. Parece iluminar, porque ela chama para centralizar. Está posicionada de forma a manter a simetria visual. A *ordem* na simetria visual não está em conformidade com a *des-ordem* do pensamento do cliente. Juntar os espaços separados pelas paredes através da janela e do espelho des-ordena, por instantes, as representações espaço-temporais que nos acostumamos a vivenciar.

Segundo Amount "o que faz do desenquadramento algo diferente de uma centralização, o que permite fundar sobre ele uma estética é que ele transforma o equilíbrio clássico entre as funções do quadro...". (2004, p.131)

No dicionário (BUENO, 2000,p.681) encontro para o significado de revelar, fazer conhecer. O que se revela no instante da fotografia? Que tempo é esse que a gente não vive? Um tempo que pára na imagem, mas que se eterniza ao ser olhado. E, ao olhar para o instante da foto, como me relaciono com o instante que vejo, mas já não vivo? Posso viver um instante num outro momento se o imagino? Gaston Bachelard diz que "imaginar é se ausentar". Vejo isso como quando fechamos os olhos e conseguimos nos transportar. Ausentamo-nos para então imaginar.

A janela oferece-se ao olhar, como intermediadora dos possíveis diálogos entre o espaço interior e o espaço exterior. Mas sua ação não é neutra. Ela conduz às imagens selecionadas do exterior. A janela paulatinamente constrói sua teia de significação começando como receptáculo para a luz e atingindo o dom da visibilidade.(JORGE, 1995, p.93).

A introdução da janela na arquitetura trouxe uma nova relação nos ambientes. Penso que ela surge rompendo a vedação e trazendo a vedaçãõ.

Assim como a janela tira a privacidade absoluta das moradias, trazendo pra dentro o olhar dos outros, o cinema também traz a público imagens cotidianas do interior das casas, como se precisássemos ver o interior alheio para que aquilo se torne real. Cria-se assim, uma necessidade. "A distinção entre as esferas pública e privada, encarada do ponto de vista da privatividade e não do corpo político, equivale à diferença entre o que deve ser exibido e o que deve ser ocultado." (ARENDRT,2005,p.82). A esfera do oculto, no que diz respeito a intimidade, sempre esteve ligada ao que precisa ser escondido.

As moradias antes muradas com uma única abertura, a porta, a qual se exige a permissão para o entrar e sair passam a ter janelas-quadros que emolduram tanto a paisagem de fora para dentro quanto a paisagem de dentro para fora.

A janela trouxe um novo conceito social, mas também sofreu transformações e o arquiteto alemão Mies van der Rohe foi o responsável pelo rompimento da tradição da janela como quadro. Ele introduziu o *pano de vidro*, e o seu olhar vem de fora, da cidade. Mies faz nosso olhar confundir a janela com a porta e constrói a moradia do "homem que não tem nada a esconder, símbolo da consciência pura, da vida consagrada a um ideal" (ARGAN *apud* JORGE, 1995, p.125). Mas a transparência do vidro na moradia não trata do que não se tem a esconder, mas do que se pode mostrar. "As coisas de vidro não têm nenhuma aura. O vidro é o inimigo do mistério." (MATOS *in* NOVAES, 1991, p.29).

O rompimento da janela padrão emoldurada é mais um conceito filosófico e político do que arquitetônico. "A inserção da idéia de janela é um novo tipo de relacionamento ambiental" (JORGE, 1995, p.93).

Olgária Matos (MATOS *in* NOVAES, 1991, p.29) fala da visibilidade possível entre ambientes através do vidro:

Construção em vidros não deixa rastros, o vidro priva-a de sua aura tradicional e, em sua "transparência", essa construção é a antítese do interior burguês, vale dizer, do sujeito que se fundava no "limite privado", em sua interioridade. Além disso, o vidro fará como se fosse um jogo de espelhos.

E Olgária (Matos,1991,p.29) lembra que isso é bastante expressivo na canção de Chico Buarque, *As vitrines*, como ela diz, de "sabor baudelairiano-benjaminiano":

*Eu te vejo sumir por aí  
Te avisei que a cidade era um vão  
-Dá tua mão  
-Olha pra mim  
-Não faz assim  
-Não vai lá não  
Os letreiros a te colorir  
Embaraçam a minha visão  
Eu te vi suspirar de aflição  
E sair da sessão, frouxa de rir  
Já te vejo brincando, gostando de ser  
Tua sombra a se multiplicar  
Nos teus olhos também posso ver  
As vitrines te vendo passar  
Na galeria, cada clarão  
É como um dia depois do outro dia  
Abrindo um salão  
Passas em exposição  
Passas sem ver teu vigia  
Catando a poesia  
Que entornas no chão.*

A revelação que o vidro possibilita é a de conhecer, *através de*, o que pode ser visto junto, apesar de separados. A vitrine, apesar de ligar o interior com o exterior, provoca uma "superposição de imagens". Ainda com Olgária Matos, a canção de Chico Buarque e as palavras de Walter Benjamin, podemos pensar no que a cidade oferece aos nossos olhos:



As relações entre homens nas grandes cidades são caracterizadas pela predominância do olhar", mas de um olhar que não vê, a não ser na multiplicação de imagens em sua superposição exterior como simulacro – não é possível distinguir entre modelo e cópia. Não é por acaso que o verbo *ver* domina o poema: "te vejo sumir", "te vi suspirar", "te vejo brincando", "nos teus olhos [...] posso *ver*", "as vitrines te *vendo* passar", "passas sem *ver*", "*olha* pra mim", bem como termos do mesmo campo semântico: *visão, clarão, sombra, letreiros, colorir, olhos, exposição, vitrine*. Visão embaralhada, sombra a se multiplicar. A cidade é, assim, um signo ameaçador: [é} um vão, "não vai lá não". (MATOS *in* NOVAES, 1991, p. 30).

A janela *de-formada* faz o morador se confundir com o ambiente externo. Ele se sente como parte da natureza. Porque as paredes nos afastam desse entendimento e nos fazem crer que, diferente de todo o *resto*, não somos da natureza.

Apesar de, ao olhar através do vidro, ter as sensações despertadas pela imagem local, nossos corpos não saem, mas trazem o lado de fora para nós. As vitrines que olhamos de fora expõem e se oferecem, mas há algo de singular nesse olhar de fora: elas se evidenciam por estarem fechadas na transparência de seus vidros, se iluminando a si próprias.

No filme *A morte cansada* (Alemanha, 1921), Fritz Lang traz a morte na forma de um homem que, ao chegar numa pequena cidade, compra o terreno do cemitério e constrói, ao seu redor, um muro alto sem portas. Os moradores da cidade não conseguem entender como o *estranho homem* entra e sai de sua suposta morada. No entanto, a morte entra e sai através do muro. Ela faz dessas passagens a janela que separa o mundo dos vivos do mundo dos mortos. A morte não é de

nenhum dos dois mundos, é apenas a condutora; a passagem. O próprio filme é uma *passagem*, e por isso nos possibilita enxergar o que está dentro da morada da morte.

O pano de vidro na arquitetura pode ser a tela do cinema que nos permite ver e reagir a partir da intimidade do outro. Há uma sensação prazerosa em poder olhar o espaço alheio, e Arlindo Machado fala disso:

O desejo de ir ao cinema pressupõe não apenas uma disponibilidade pura e simples para se deixar suggestionar pela *impressão de realidade*, mas uma forma de se relacionar com essa realidade alucinatória, forma essa que poderíamos definir ao mesmo tempo como *voyeurista* e *narcisista*, porque nela o sujeito "*espia*" a intimidade do outro pelo viés da tela, enquanto o seu corpo inerte se projeta imaginariamente na intriga e passa a vivenciar o filme como se fosse o seu sujeito. A identificação do espectador com os personagens da trama é poderosa no cinema, diríamos que quase inevitável, porque o modo de enunciação da imagem cinematográfica pressupõe sempre um observador presente, um sujeito visão, cuja identidade o espectador assume. (MACHADO,1997, p.47)

## O espelho reflexão

O espelho de frente para a janela me faz ver uma *ligação* não visível e mais presente que todos os objetos na foto.

Da mesma forma que, ao assistir a um filme, posso imaginar uma cena que não está totalmente explícita, também consigo completar imaginariamente a paisagem que o cliente vê pelo espelho.

Segundo Noel Burch, citado por Ismail Xavier, para entender o espaço cinematográfico, pode revelar-se útil considerá-lo como de fato constituído por dois tipos diferentes de espaço: aquele inscrito no interior do enquadramento e aquele exterior ao enquadramento.

Ismail Xavier continua o raciocínio de Burch:

[...] O espaço diretamente visado pela câmara poderia fornecer uma definição do espaço não diretamente visado, desde que algum elemento visível estabelecesse alguma relação com aquilo que supostamente estaria além dos limites do quadro. Uma relação freqüente vem do fato de que o enquadramento recorta uma porção limitada, o que via de regra

acarreta a captação parcial de certos elementos, reconhecidos pelo espectador como fragmentos de objetos ou de corpos. A visão direta de uma parte sugere a presença do todo que se estende para o espaço "fora da tela". O primeiro plano de um rosto ou de qualquer outro detalhe implica na admissão da presença virtual do corpo.[...]Pode-se dizer que o espaço visado tende a sugerir sua própria extensão para fora dos limites do quadro, ou também a pontar para um espaço contíguo não visível. Esta propriedade está longe de ser exclusiva à fotografia ou ao cinema. Ela manifesta-se também em outros tipos de comunicação visual, dependendo basicamente do critério adotado na organização da imagem. A tendência à denotação de um espaço "fora da tela" é algo que pode ser intensificado ou minimizado pela composição fornecida. (XAVIER, 2005,p.19)

Roland Barthes escreveu em seu livro *A Câmara Clara que* “existe um suplemento na imagem que nós acrescentamos a ela, porém, já está nela”. Ao estudar uma imagem posso perceber coisas que não percebia claramente a ponto de me fazer crer que o visto não estava nela, mas em mim. Continuando o raciocínio de Barthes, ao nos depararmos com essa percepção a que ele chama de punctum, “criamos um campo-cego”, que, acredito, é chamado cego por não estar presente na ordem visual natural que temos das coisas. A ordem naturalizada da perspectiva transformou toda uma visão. Leiamos Milton de Almeida:

Através de uma representação parcial, geométrica e matemática, imaginada em linhas, pontos, perspectiva, a partir da observação de objetos reais vistos por um olho só, deduzem-se conceitos, neutros, abstratos e universais, acerca destes mesmos objetos. Com esses mesmos conceitos, volta-se a esses mesmos objetos e ao próprio olho, e

autenticam-se, entre si, como prova daquilo que a imaginação, em perspectiva e matemática, formalizou. (ALMEIDA, 1999,p.137).

O efeito frente/trás provocado pelo reflexo no espelho só pode ser percebido caso a pessoa esteja exatamente de frente para o espelho para olhá-lo de forma a enxergar o que se encontra do lado de trás da pessoa que olha. Caso não esteja nessa posição, o que estará refletido no espelho não terá o impacto que me causa ver, ao mesmo tempo, para frente e para trás.

Leonardo da Vinci colocou um espelho de frente para outro e descreveu o que viu:

O ar se cobre das infinitas imagens dos corpos que nele estão dispersos. Todas elas estão representadas, todas em uma e todas em cada uma, daí resultar que, se colocarmos dois espelhos frente a frente e em um mesmo plano, o primeiro se refletirá no segundo e o segundo no primeiro. O primeiro, refletindo-se no segundo, leva consigo sua própria imagem e todas as imagens refletidas nele, entre elas a imagem do segundo espelho. E, assim, imagens dentro de imagens, até o infinito, de sorte que cada espelho contém em seu interior uma série de espelhos na qual cada um é menor que o anterior e nele está contido. Este exemplo claramente nos demonstra que cada objeto envia sua imagem para onde pode ser vista, e que, inversamente, esse mesmo objeto pode receber em si mesmo todas as imagens dos objetos colocados à sua frente. Dessa forma, o olho capta pelo ar sua imagem e a de todos os objetos dispostos diante dele, ao mesmo tempo que os recebe em sua superfície, na qual o sentido comum os interpreta e considera, remetendo à memória aqueles que lhe agradem.[?]. Que as imagens de todas as coisas estejam disseminadas pelo ar comprova-se por meio de certo número de espelhos situados em círculo, os quais se refletem infinitamente uns nos outros. Quando um é alcançado por outro, é remetido ao objeto que é

sua causa, e, dali, diminuindo de tamanho, volta de novo ao objeto para retornar mais tarde, e assim até o infinito.(...) (CARREIRA, 2000, p.103).

Na relação frente/trás encontro o passado no presente. Assim como o espelho reflete o que está atrás, ao olhar, trago, na construção dos significados, o meu passado. Uso meu olho para captar as imagens e as significo com outras já captadas. Promovo o encontro do passado com o presente na duração do olhar. E tantas vezes percebendo o passado no presente e o presente no passado, posso pensar em como o tempo linear consegue então separá-los? De que maneira supera a nossa imaginação?

O tempo é contraditório porque o conhecemos enclausurado em seu conceito linear. O instante representado pelo tempo presente é somente *uma passagem*. Difícil percebê-lo de tão veloz. Roland Corbisier registra, em sua *Enciclopédia Filosófica*, a extraordinária formulação do enigma do tempo por Santo Agostinho:

Se nada passasse, não haveria passado; se nada adviesse não haveria futuro, se nada fosse, não haveria presente. Mas, o passado e o futuro como podem *ser*, se o passado não é mais e o futuro ainda não é? O próprio presente se fosse sempre o presente, sem perder-se no passado, deixando de ser presente, como se pode dizer que *é*? Nem o futuro nem o passado *são*. É, pois, impropriamente que se fala em três tempos, pois, a rigor, se deveria falar no presente do passado, no presente do presente e no presente do futuro. Esses três tempos estão em nossa alma, como pretendia Plotino. O presente do passado é a memória, o presente do presente é a visão (percepção) direta, e o presente do futuro é a expectativa, a espera. Que o futuro ainda não seja, quem o negaria? A espera do futuro, no entanto, já está no espírito. Que o passado não seja

mais, quem duvida? Mas a lembrança do passado ainda está no espírito. Que o presente seja inextenso, sendo apenas um ponto fugidio, quem o contestaria? Mas, o que dura é a atenção pela qual o tempo se encaminha para o *não ser mais*, aquilo que pela atenção vai passar. (AGOSTINHO *apud* CORBISIER, 1987,p.281)

As informações armazenadas em nossa memória constituem parte do processo de construção do novo aprendizado; estão presentes em nossas atitudes, nossas percepções. Graças à memória, o passado orienta nossa percepção do presente e permite fazermos antecipações. Isso me faz lembrar uma frase de Lúcio Costa que ouvi ao assisti-lo em uma entrevista: "A melhor maneira de prever é olhar pra trás". Mas o tempo distorce a lembrança de um acontecimento. Então, na memória, já não é mais o mesmo acontecimento. Ou, talvez, já não o encontro mais.

Hanna Arendt fala do evento-pensamento como uma dimensão espacial em que o pensar é exercido sem que haja, necessariamente, a força que o "puxa" a fora do tempo humano.

Quando olho uma foto, percebo seus elementos na ordem e evidência que a ele atribuo. No entanto, se a descrevo para alguém que a conhece, essa pessoa pode re-conhecê-la através da minha descrição. Uma história também pode ser reconhecida e contada de formas diferentes. A história de um filme pode não estar na ordem linear. E mesmo assim, a história foi contada. E entendida. Se foi contada da mesma maneira que foi entendida, parece não ter importância. O tempo recebido já não é o tempo contado. Há um tempo de contar a história e um

outro, o da história que é contada. Nas palavras de Laura Coutinho (2003, p.35) existem "dois tempos, pelo menos: o da história e o de quem assiste".

Sublinhando as condições contemporâneas do pensamento no âmbito dos fenômenos mentais, Hannah Arendt (2005-b, p.39) traz o pensamento de Kafka quando diz "o homem na plena realidade de seu ser concreto vive nessa lacuna temporal entre o passado e o futuro". E suspeita que "essa lacuna não seja um fenômeno moderno, e talvez nem mesmo um dado histórico, e sim coeva da existência do homem sobre a terra". E o que me parece mais refinado em seu raciocínio:

Este pequeno espaço intemporal no âmago mesmo do tempo, ao contrário do mundo e da cultura em que nascemos, não pode ser herdado e recebido do passado, mas apenas indicado; cada novo ser humano, inserindo-se entre um passado infinito e um futuro infinito, deve descobri-lo e, laboriosamente, pavimentá-lo de novo.(ARENDR,2005-b,p.40).

Se pensarmos na temporalidade das várias realidades, talvez possamos entender a diversidade do real. Um tempo é real se o traduzo como real. Mas o tempo linear me faz situar o antes e o depois. E através dele construo uma história. Contada, lida ou vista, ela está localizada numa linearidade que conduz nosso pensamento. Pasolini disse que "Nós possuímos já na cabeça uma espécie de <Código da Realidade>(…). É através desse código inexpresso e inconsciente,



que nos faz compreender a realidade, que compreendemos também os diferentes filmes" (PASOLINI, 1982, p.197).

Trago Milton de Almeida e "sua" *Cappella degli Scrovegni* para enriquecer esse diálogo sobre temporalidade:

(...) Uma narração crono-lógica, como a que estamos vendo, é entendida a-cronicamente. Cronologia, diacronia, sincronia são expressões naturalísticas de um real acrônico e, bem por isso, histórico. Imaginemos nossa inteligência como um surpreendente movimento de liberdade e visualizemos o tempo num presente infinito e em infinita dimensões e direções e descobriremos, nesse tempo, pontos de origens perdidas do momento histórico presente.

Posso pensar que, talvez, para controlar esse excesso, todo poder que se instala, reconta à sua maneira as narrações anteriores, e inicia a sua própria narração em escrita e imagem, principalmente em imagens. Tente controlar a fabricação das imagens e das narrações. Se as narrações visuais cronológicas são as mais populares desde há muito tempo, como nessa *Cappella degli Scrovegni*, é porque são as mais eficazes politicamente. (ALMEIDA, 1999, p.34)

Tarkovski, ao falar de seu filme *O Espelho* - que teve apenas duzentas tomadas, quando se esperavam cerca de quinhentas - pela metragem do filme, disse que o ritmo não é criado pela junção das tomadas. Que existem as peças que montam e as peças que "não montam".(TARKOVSKI, 1998, p.139). Podemos encontrar essa "pressão temporal" responsável pelo ritmo do filme em algumas cenas de *O*

*Espelho*. Lembro-me mais precisamente da seqüência do primeiro sonho do garoto Alexéi: na sala da casa, apenas com o forte som das gotas de água caindo do teto e um tonel de madeira cheio d'água onde sua mãe lava os cabelos. Durante a cena a água escorre dos cabelos dela e cai com mais força do teto da casa enquanto o garoto espia. Toda a seqüência é rodada em câmera lenta e o som da água também é lento, como se os pingos da água fossem muito pesados e o som acompanhasse o peso.

Trago o autor para falar da sua obra:

O tempo, impresso no fotograma, é quem dita o critério de montagem, e as peças que "não se montam" – que não podem ser colocadas adequadamente – são aquelas em que está registrada uma espécie radicalmente diferente de tempo. Não se pode, por exemplo, colocar juntos o tempo real e o tempo conceitual, da mesma maneira como é impossível encaixar tubos de água de diferentes diâmetros. A consistência do tempo que corre através do plano, sua intensidade ou "densidade", pode ser chamada de pressão do tempo. [...] De que modo o tempo se faz sentir numa tomada? Ele se torna perceptível quando sentimos algo de significativo e verdadeiro, que vai além dos acontecimentos mostrados na tela; quando percebemos, com toda clareza, que aquilo que vemos no quadro não se esgota em sua configuração visual, mas é um indício de alguma coisa que se estende para além do quadro, para o infinito: um indício de vida. Como o infinito da imagem. [...] sempre há mais num filme do que aquilo que se vê. (TARKOVSKI, 1998, p.139)

Difícil pensar no tempo sem uma construção imagética. Mas o fluxo de tempo a que Tarkovski se refere é a da tomada de percepção do movimento, que não é ausente de imagem. Interessante pensar que o autor só conseguiu uma seqüência lógica, ou como ele diz, uma estrutura unificada em seu *O Espelho* (trabalho considerado autobiográfico) quando passou a alternar episódios do passado com episódios do presente.

O que será que nos dá o entendimento, a unidade desses fragmentos que são imagens passantes aos nossos olhos?

Béla Balázs também evoca o tempo na coroação da composição do filme ao responder o que une as visões parciais:

A resposta a tal questão é: a montagem ou edição, a composição móvel do filme, uma arquitetura no tempo e não no espaço. [...] Como sabemos estarem as coisas acontecendo simultaneamente e no mesmo lugar, ainda que as imagens que desfilam perante nossos olhos obedeçam a uma seqüência temporal e mostrem o passar real do tempo? Esta unidade e a simultaneidade das imagens evoluindo no tempo não é produzida automaticamente. O espectador deve participar com uma associação de idéias, uma síntese de consciência e imaginação aos quais o público de cinema teve, em primeiro lugar, que ser educado. (BALÁZS *apud* XAVIER, 1983, p.87)

Já o tempo nas imagens estáticas "nunca está pintado, parado e isolado em cada quadro. Em cada um há um tempo em trânsito presente, sendo o e ao mesmo tempo, passado, presente, futuro. Um tempo que não se faz tempo que transcorre,

mas tempo que dura. Duração. Eternidade em movimento." (ALMEIDA, 1999, p.37).

Se há um tempo impresso na fotografia, de uma densidade relacionada ao plano onde habitam várias cenas, tenho, então, um tempo em trânsito que movimenta as imagens fixas onde posso perceber não apenas uma parte da imagem, mas a cena, enquanto *dura* meu olhar.

## O espelho da câmera

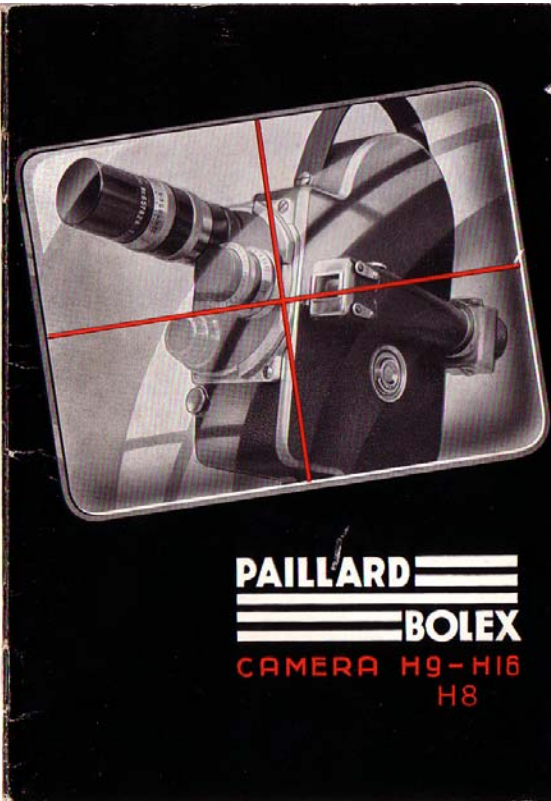
As imagens são diferentes para cada um de nós. E as vejo diferente dos demais porque elas estão no meu pensar. Se tomarmos, por exemplo, a representação do infinito em nossas mentes, teremos uma delimitação dessa imagem absolutamente pessoal. Apesar do infinito significar um “sem fim”, temos sua representação com “um fim”. A imagem produzida em nossas mentes tem suas delimitações visuais, parece sempre surgir com limite. Mesmo para algo com significação de ausência de delimitação. Gaston Bachelard provoca o leitor ao pedir que ele defina seu infinito: “Dize-me qual é o teu infinito e eu saberei o sentido do teu universo; é o infinito do mar ou do céu, é o infinito da terra profunda ou da fogueira?” (BACHELARD, 1990, p.6). Uma delimitação de espaço imaginário. Essa complexidade do armazenamento das imagens em nossas mentes tem uma relação que alimenta a produção visual. Produzimos aquilo que é coerente com o funcionamento da mecânica da captação das imagens a que nos reportamos. Milton de Almeida fala da nossa relação com os meios de comunicação:

Os chamados meios de comunicação de massas, que produzem informações em imagem-som, guardam uma relação muito forte com o

universo da oralidade. Reproduzem sempre particularidades: uma pessoa no vídeo é sempre aquela pessoa, com rosto, traços, roupas que a particularizam, independente de sabermos seu nome; uma cidade é sempre uma cidade localizável, mesmo que localizada no cenário de um estúdio.[...] O importante naquilo "que se vê e ouve" é que as imagens, anônimas ou não, nunca são gerais, como acontece em um texto onde se lê "uma cidade pequena", por exemplo, ou "um homem alto".[...] As palavras nas línguas alfabéticas são sempre representantes abstratos daquilo a que se referem, pessoas, coisas, idéias. Já a imagem-som é uma reprodução real daquilo que reproduz, independente de ser um telejornal ou um filme de seres fantásticos. Aparece visualmente como se fosse real e o é, pois vemos sua forma, cor, movimento, som. Diferente da palavra que cada um escuta igualmente em sua inteligência particular. (ALMEIDA, 2001,p.18)

Então, acostumados a este programa visual a que estamos submetidos, nos inserimos facilmente às "sugestões" de produções visuais que exercem o poder velado. Sabemos que ele existe e o vemos como naturalmente necessário. Pior, queremos aprender com este modelo, e assim, fortalecê-lo ainda mais. Buscamos o aprendizado primeiro pela técnica dos equipamentos, antes mesmo de pensá-lo. Nas mãos de poucos, o equipamento para fazer cinema e TV é ainda muito distante do espectador. Espectador este que é "um ser oral, cuja inteligência se forma/informa não mais interpessoal ou intergrupalmente, mas audiovisualmente com os produtos de difusão da indústria cultural" (ALMEIDA, 2001, p.25).

No Manual de Instruções que acompanha a câmera *Paillard* podemos ler no capítulo IV "Como filmar – Diversas possibilidades", instruções para o fácil direcionamento na produção audiovisual:



## CAPÍTULO V

### Como filmar — Diversas possibilidades

#### 1. Filmes « Color » :

Tôdas as marcas correntes de filmes em côr podem ser utilizadas na câmara H. A regularidade de funcionamento do aparelho, dêsde a primeira imagem de cada cena, garante excelentes resultados, mesmo com emulsões « Color », particularmente sensíveis à menor diferença no tempo de exposição. Seguir as indicações contidas nas embalagens dos filmes « Color » utilizados.

#### 2. Filmes de interior e de luz artificial :

Utilizando uma objectiva de grande abertura e um filme supersensitivo, podem-se fazer com a câmara modelo H, excelentes filmes de interiores, bem como excelentes filmes tomados inteiramente à luz artificial. Consultar-se-á utilmente uma tábua « ad hoc » ou um fotómetro de qualidade para determinar em tais casos, o diafragma a escolher.

#### 3. Títulos :

Podem-se fazer títulos perfeitos com a câmara modelo H, compreendendo todos os órgãos úteis para tal efeito : Focagem da objectiva, visor rigorosamente exacto até 0.50 m, tomada de vistas imagem por imagem, a diferentes tempos de pose, tomada de vistas automática a 8 imagens por segundo, funcionamento com manivela ou motor eléctrico, marcha atrás.

#### 4. Ilusão do movimento :

Graças à tomada de vistas imagem por imagem, pode-se criar a ilusão do movimento dos objectos, que a vista está acostu-

mada a ver imóveis. E' assim que será possível filmar o crescimento duma planta, fazer desenhos ou títulos animados, simular o movimento espontâneo de objectos de que se mudará a posição duma imagem a outra, entre cada tomada de vistas.

Bem entendido, a iluminação deverá ficar uniforme e a câmara deverá permanecer absolutamente estável se se quiser que o filme assim rodado seja regular como exposição e duma fixidez suficiente na projecção.

A duração do instantâneo poderá ser regulada préviamente pelo botão 19 do regulador de velocidade. Obter-se-á um tempo de exposição variando entre 1/20 e 1/80 de segundo aproximadamente, conforme o botão seja regulado entre 8 ou 64 imagens por segundo. Para obter sobre o instantâneo, aproximadamente o tempo de exposição do filme, tomado a 16 imagens por segundo, ou seja 1/30 de segundo, regular o botão 19 sobre 24 imagens por segundo.

#### Lentes de aproximação, filtros coloridos e máscaras :

Para filmar mais perto do que a escala de focagem da objectiva permite, deve-se munir esta duma lente de aproximação suplementar fixada num encaixe e que se coloca na frente da objectiva. Estas lentes de aproximação existem para a maioria das objectivas correntes. Existem também lentes especiais para truques, tais como lentes de aproximação para deformar, desdobrar, etc., permitindo efeitos cómicos e irrealis.

Os filtros coloridos são também acessórios, podendo ser fornecidos para a maioria das marcas de objectivas. Existem em diferentes cores e têm por fim filtrar tal ou tal elemento sobre a imagem do filme (longitude, nuvens, meios-tons, contrastes, etc.). Perguntar na altura em que se efectúa a compra dum filtro colorido, qual é o seu coeficiente, afim de poder regular a abertura do diafragma em consequência, tendo em conta a sensibilidade cromática do filme utilizado.

Um certo número de máscaras podem ser fornecidas para uso na câmara H. Leia-se a nota especial, indicando as suas características e o seu emprêgo.

#### 6. Fundido simples, sobre-impressão, fundido encadeado:

Chama-se fundido, o processo consistindo em fazer aparecer ou desaparecer uma cena numa forma progressiva, o que, muitas vezes, é mais agradável de ver sobre o écran do que uma mudança brusca de imagem. No fundido aberto, o écran aparece preto ao princípio e em seguida a imagem torna-se sempre mais clara até ser normal. No fundido fechado, a imagem obscurece-se pouco a pouco até desaparecer no preto. Estes efeitos obtêm-se por exposição curta, quer dizer pela mudança progressiva da quantidade de luz admitida sobre o filme.

Para obter um fundido aberto ou um fundido fechado pode utilizar-se o diafragma da objectiva que se abrirá ou fechará num ou dois segundos, no princípio ou no fim duma cena. Contudo, será preferível utilizar o acessório denominado «Iris de fecho total», podendo ser fornecido para as objectivas mais correntes da câmara H. Este iris fixa-se na frente da objectiva como um diafragma suplementar comandado por uma alavanca de manobra muito livre e permite obter uma obturação progressiva e finalmente total da luz. A marcha atrás ilimitada da câmara H, permite expôr uma segunda vez qualquer metragem de filme para obter sobre-impressões. A falta de iris de fecho total, não esquecer de pôr a mão ou uma tampa sobre a objectiva durante a marcha atrás, para impedir que a luz penetre. Ler cuidadosamente o contador para determinar a metragem de filme destinado a ser sobre-impressionado.

O fundido encadeado é uma combinação do fundido fechado e do fundido aberto por sobre-impressão da cena que aparece sobre a cena que desaparece. Para fazer um fundido encadeado, terminar a primeira cena em fundido fechado, notando a metragem utilizada para este fundido ou cronometrando o tempo; em seguida fazer retroceder o filme, exactamente da mesma metragem e sem o expôr (obturar a objectiva); filmar depois a nova cena em fundido aberto sobre a mesma quantidade de metros. Podem também realizar-se fundidos por outros processos, tais como pela interposição progressiva ou supressão progressiva de diversas vinhetas entre o sujeito e a objectiva; écrans mais ou menos opacos, tela mais ou

menos espessa. O fundido por modificação da focagem pode igualmente dar resultados interessantes: cena que termina, tornando-se esvaecida ou começa esvaecida para tornar-se nítida.

#### 7. Outros truques:

Para numerosos outros efeitos realizáveis com a câmara H, consultar as publicações tratando especialmente deste assunto.

## CAPÍTULO VI

### Conservação

Conservar a câmara H ao abrigo da poeira e humidade. As superfícies exteriores das lentes da objectiva devem ser de vez em quando limpas com papel de seda muito fino ou com um pano macio e seco, esfregando levemente, de maneira a não riscar o vidro.

O interior do aparelho, onde se efectua o transporte do filme deve ser conservado rigorosamente limpo. Leves depósitos de poeira e de gelatina podem formar-se no corredor ou sobre o postigo ao passar o filme virgem. Limpar delicadamente o postigo e o corredor, especialmente a janela, com um pano limpo em volta da ponta dum lápis. Se a dureza do depósito de gelatina o exigir, humedecer o pano para limpar melhor e depois enxugar com um pano seco.

### Lubrificação:

A câmara H deve ser tratada como um relógio de qualidade; não se deve lubrificar frequentemente.

17

18

Fig.2 Manual de instruções da câmara Paillard

Da mesma forma que é preciso despertar para uma nova inteligibilidade, numa sociedade de imagens e sons, é preciso lembrar que fomos alfabetizados valorizando outros símbolos. Trago novamente Milton de Almeida para falar desse embate:

Ora, nesse instante chegamos a uma situação difícil. Vamos ter de aprender a trabalhar nesse mundo de pessoas que trazem suas confusas histórias de oralidade, de alfabetização, de escrita e também suas histórias mais novas de habitantes da atual sociedade de imagem e som que, retomando a velha oralidade em uma nova oralidade de *massmedia*,



prepara a descultura para a cultura da "nova ordem mundial" mas que, por sua própria perversão, reexcita as velhas culturas regionais, nacionais, racistas, num movimento em que a cobra morderá seu próprio rabo numa provável desordem mundial. (ALMEIDA, 2001, p.21)

Pensemos, então, na câmera como meio de condução. A lente da câmera conduz o nosso olhar. Não o olho; o olhar. Se ela aproxima a imagem, eu também a trago próxima para minha história. Nada pode estar absolutamente ausente de qualquer influência. A maneira que olhamos, o modo de perceber as coisas, apreendê-las, tudo é parte de uma rede de memória. Mas, captar imagens, gravá-las e significá-las de uma forma universal não é suficiente para a compreensão da visão. Há que se considerar as imagens não captadas pelo olho, mas estão formadas em nossas mentes através da imaginação. O ato de ver não é suficiente para perceber ou imaginar. Essa relação única com o que se olha é plena de elementos culturais, religiosos, sociais e está contida no programa político visual em que estamos inseridos. Leiamos Walter Benjamin:

A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia nos mostra essa atitude, através dos seus recursos auxiliares: câmera lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional. Características estruturais, tecidos celulares, com os quais operam a técnica e a medicina, tudo isso tem

mais afinidades originais com a câmera que a paisagem impregnada de estados afetivos, ou o retrato que exprime a alma do seu modelo. Mas ao mesmo tempo a fotografia revela nesse material os aspectos fisionômicos, mundos de imagens habitando as coisas mais minúsculas, suficientemente ocultas e significativas para encontrarem um refúgio nos sonhos diurnos, e que agora, tornando-se grandes e formuláveis, mostram que a diferença entre a técnica e a magia é uma variável totalmente histórica. (Benjamin,1985, p.94)

Na foto de Juan da Barbearia em Barcelos, que é uma imagem estática, *procuro* o olhar do personagem. Mesmo que a lente da câmera fotográfica não coincida com esse olhar. Na fotografia, talvez pelo *instante* paralisado, diferente do filme, meu olho busca mais o olhar do personagem do que o da câmera. "Sou o ponto de referência de qualquer fotografia" (BARTHES, 1984, p.125). Através do meu olhar traduzo a imagem que vejo na foto. "Seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos." (BARTHES, 1984,p.16). Por todas as vezes que olhei para a fotografia da Barbearia em Barcelos não consigo lembrar de uma que me tivesse despertado curiosidade com relação as regras da captação dessa imagem. Ao contrário, a cada instante que a olhava parecia-me uma janela que dava para este cômodo.

Ao olhar para o cliente que se olha no espelho vejo que o espaço por ele ocupado parece mexer com a sua auto-imagem. Ele se vê ao contrário. Sua imagem refletida está para ele de forma inversa. Também a amplitude da paisagem, em toda sua grandeza, está emoldurada na forma do espelho porque ele a vê através dele.

"O espaço não é um percepto, como são o movimento e a luz, ele não é visto diretamente, e sim construído, a partir de percepções visuais, cinésicas e táteis" (AUMONT,2004, p.142).

O olhar que percebe o espaço dirige a mente. Faz uma ligação direta com nossa maneira de apreender as coisas. A credibilidade na nossa forma de viver tem uma relação direta com a visão: o documento que prova, o acontecimento que presencio, a foto que mostra, a imagem que transmite. Todos os elementos que *vejo* me levam a crer.

"A imagem é a propriedade oculta e comum que une olho, janela e espelho. O olho vê imagens, o espelho as *reflete* e a janela as *enquadra*". (Jorge,1995, p.46)

A janela me dá, por meio da perspectiva, um ponto de vista. Ao olhar por intermédio dela o que se apresenta é apenas um lado das imagens. Através do espelho, posso ter dois pontos de vista ou dois lados fundidos na mesma imagem.

Trago Margaret Wertheim para falar da relação do espaço físico do observador com a imagem fundamentada, na moderna visão científica do mundo, que tem por base a simulação da profundidade:

A questão-chave é o princípio, de uma simplicidade surpreendente, segundo o qual uma imagem em perspectiva é construída a partir de um ponto de vista único – o chamado "centro de projeção". Esse ponto único é não só o lugar a partir do qual a imagem é *construída* (o ponto onde o artista tinha supostamente o olho ao criar a imagem), mas também o ponto a partir do qual a imagem deve supostamente *ser vista*. É o lugar

onde se pretende que o olho do espectador esteja. Ao olhar para uma imagem em perspectiva a partir do centro de projeção, o espectador literalmente "toma o lugar" do artista: seus olhos substituem o olho do artista no ponto gerativo da cena. De fato, a imagem em perspectiva *determina* onde o observador deve se postar, porque codificado na imagem está o ponto único no *espaço físico* do qual a imagem se origina e do qual se espera que seja *recebida*. (WERTHEIM, 2001,p.82)

A relação corporal do ponto de vista do observador é, na verdade, uma forma de jogo mental que nos permite sentir esse conceito. O posicionamento que faço diante da imagem é determinado pela própria imagem.

A foto da Barbearia mostra a cena lateralmente, um pouco de cima. Sei disso porque vejo a área do chão maior do que a do teto. Isso faz do ambiente um local mais amplo na foto do que realmente é. O teto parece estar mais alto e o cômodo mais comprido. As tábuas das paredes, mais à frente, são mais largas apenas na foto. O uso provável da lente grande-angular provoca essa ilusão. Então, mesmo me colocando no lugar do cliente, o espaço onde ele está não é o espaço em que me projeto. Todas as alterações produzidas pela lente e ângulos da câmera, direcionadas pelo fotógrafo, trazem a mim um espaço *outro* que não o do cliente.

Jacques Aumont diz que "ver o espaço seria necessariamente interpretar, à custa de uma construção já complexa, um certo número de informações visuais".(AUMONT, 2004, p.142)

Uma cena comum em filmes de ficção é a da câmera se afastando do chão e seguindo para cima numa panorâmica vertical. Ao mesmo tempo em que a visão se amplia, ela também se afasta do real. Partindo de uma imagem primeira de uma única pessoa vista de cima, aos poucos, nos afastando verticalmente, poderemos ver várias pessoas. Depois, uma cidade, um país, um continente e, finalmente, o mundo passa a ser uma bola que vai diminuindo de tamanho e junto a ela, a dimensão de nós mesmos. No momento em que há o distanciamento, há também uma exaltação dos valores universais, em oposição à particularidade; uma forma de poder que está ligada ao conceito de humanidade como oposição à individualidade.

Penso nisso como na cena do filme *O Cheiro do Papaia Verde*. Uma grade aparece à frente dos personagens: azul claro é o tom da grade, que mais parece um bordado. Do lado de dentro, estão um homem jovem, culto, músico, vietnamita, belo e uma mulher, sua servente, jovem, bela, que, ao se tornar sua amante, e por haver um interesse maior na relação, recebe dele um livro para iniciantes na leitura. Do lado de cá, estamos nós, espectadores. A grade obriga o espectador a se distanciar. Ver através dela. No momento em que há o distanciamento, há também uma exaltação dos valores universais em oposição à particularidade. O homem necessita colocá-la mais próxima de seu nível cultural. Torná-la uma *igual*.

A janela chama para o olhar horizontal e o espelho ilude a amplitude local.

O olhar horizontal trata a relação que tenho com o outro. Quando se aproxima, provoca em mim estímulos de proteção. Protejo-me daquilo que vem em minha direção. Da mesma forma que provoca outros estímulos ao se afastar. No filme

*Ginger e Fred*, a despedida do casal é graciosamente comentada por Laura Coutinho e nos faz pensar em como exercitamos corporalmente os estímulos originários dos nossos encontros e despedidas:

O filme *Ginger e Fred* termina na estação de trem onde começara. Cada um dos protagonistas seguindo o próprio destino ou o desfecho de sua história. Na estação, o casal caminha, após ter distribuído autógrafos a telespectadores. Os dois despedem-se não apenas um do outro, mas da própria vida que tiveram e, talvez, da possibilidade de se reencontrarem um dia.

Pippo Botticella, ou Fred, com a mão em concha sobre a boca, simula mais uma vez, o som do apito do navio que dava a deixa para o início da dança. Já quase desaparecendo entre as pilastras da estação, Amélia-Ginger pára, volta-se, sorri, dá de ombros e um último adeus. Através das vitrines de um restaurante entrevemos Fred; já era noite e ele não havia comido nada ainda. O trem onde Ginger embarcara deixa a estação e o filme. (COUTINHO,2003, p.77).

Posso também pensar nos sentimentos do querer e do perder. Exercito esses estímulos nos encontros e despedidas. Mais que isso, reajo à aproximação e distanciamento das coisas que vejo da mesma forma que em minhas relações pessoais. Como quando ando na rua e reajo automaticamente com a aproximação do desconhecido. Às vezes, até uso minhas mãos à frente do meu corpo como forma de proteção. Elias Canetti esmiúça o temor ao contato, interligado à nossa relação com a distância:

Não há nada que o homem mais tema do que o contato com o desconhecido. Ele quer ver aquilo que o está tocando; quer ser capaz de conhecê-lo, ao menos, de classificá-lo. Por toda parte, o homem evita o contato com o que lhe é estranho.[...] Tal aversão ao contato não nos deixa nem quando caminhamos em meio a outras pessoas. A maneira como nos movemos na rua, em meio aos muitos transeuntes, ou em restaurantes, trens e ônibus, é ditada por esse medo.[...] A presteza com que nos desculpamos quando do contato não intencional; a tensão com que se aguardam tais desculpas; a reação veemente e, por vezes, violenta quando elas não vêm; a repugnância e o ódio sentidos em relação ao "malfeitor", mesmo quando não nos é possível ter certeza de quem foi que nos tocou – todo esse emaranhado de reações psíquicas em torno do contato com o estranho demonstra, pela instabilidade e irritabilidade extremas, tratar-se aí de algo muito profundo, sempre desperto e melindroso, algo que, uma vez tendo o homem estabelecido as fronteiras de sua pessoa, nunca mais o abandona. (CANETTI, 1995, p.13)

Na relação do corpo com o espaço penso nas diferentes reações causadas pela relação horizontal e vertical. Mas posso também pensar em como construímos nossos *posicionamentos* diante das ações recebidas por nós.

As posições do nosso corpo expressam diferentes significados. Uma pessoa que anda numa calçada cheia de gente vai, a todo momento, encontrando e esbarrando em outros, pela estreiteza do caminho e pela quantidade de pedestres numa área relativamente pequena. Isso faz com que todos se percebam numa mesma dimensão. Já, se uma pessoa estiver razoavelmente afastada de um grupo, certamente os verá como menores. Isso se dá pelo efeito que a distância provoca numa visão de perspectiva, de redução que nos é ensinada. O mapa

geográfico de certa forma criou, exercita e fortalece esse conceito. O olhar do poder. Relaciono-me com o ambiente de forma a mudar minha imagem.

Se olho no espelho da foto da Barbearia posso me ver na paisagem refletida. A amplitude da paisagem que me envolve através do espelho faz com que me veja como um ser menor.

O cômodo pequeno também interfere na minha auto-imagem. Fico maior. Sinto-me grande. Assim como quando fotografamos algo de baixo para cima e a imagem, em nossa nova percepção, é ampliada.

A desordem visual dos objetos me faz centrar o olhar nos personagens: barbeiro e cliente. Então, decido que nessa foto o personagem central é o cliente e construo a narrativa em torno dele, ou a partir dele. Eu percebo a cena como se fosse o cliente; em sua posição. E ao me ver no espelho, me incluo na cena.

O que o estar sentado exhibe é o *peso corpóreo* do homem. Tal peso necessita da cadeira elevada para se fazer valer. Visto conjuntamente com as pernas finas da cadeira, o homem sentado parece realmente pesado. Sentado diretamente no chão, a impressão que ele causa é outra; a *terra* é mais pesada e densa do que qualquer criatura; qualquer pressão exercida sobre ela não faz a menor diferença. Inexiste forma mais elementar de poder do que aquela que é exercida pelo próprio corpo, que pode destacar-se por seu tamanho. (CANETTI, 1995, p.390).

A postura do cliente sentado na cadeira do barbeiro, na foto do Juan, acompanhando a transformação de sua aparência, é a de um homem orgulhoso.



"A dignidade do estar sentado encontra-se especialmente contida na duração desse ato" (CANETTI, 1995, P.390).

O ato de cortar o cabelo é demorado, exige leveza e exatidão. Em posição confortável, tanto física como emocional, o olhar do cliente também demorado no espelho altera o dentro e o fora, o próximo e o distante, o grande e o pequeno.

A transformação da imagem do cliente e a transformação do seu espaço o mantém distante da própria realidade. Faz de si um ser autônomo, deslocado, capaz de desprender sua presença do espaço que ocupa na Barbearia em Barcelos, talvez não mais na foto. Estas permanecem.

O cliente é o espelho do cômodo e por entre o seu olhar o cômodo é desvendado por mim.

No filme iraniano *O espelho*, Bahareh, uma menina que espera pela mãe na saída da escola, decide ir sozinha para casa quando percebe que a mãe não virá. Num determinado momento, a garota-atriz *se vira contra* a equipe de filmagem e desiste de fazer o filme. O diretor Jafar Panahi resolve continuar filmando de longe seu retorno à casa, sem que ela perceba. Com isso, a garota que faz a personagem da história passa a ser, com sua trajetória aleatória, a condutora *espacial* do filme.

Muitas coisas podem ser imaginadas ao ver uma criança decidir sozinha seu caminho pela cidade. Podemos pensar em como a vida na infância é conduzida pelos adultos. No momento em que a menina *atravessa* a rua sem a ajuda de ninguém, determinada a encontrar o caminho de sua casa, é como se *atravessasse para o outro lado do espelho*. E a sensação que temos enquanto

assistimos ao filme e nos colocamos no lugar da criança é a de uma vertigem. Uma multidão de desconhecidos a rodeiam. Os motoristas não levam a sério a maneira da criança de indicar a direção de um local. Talvez por não estarem acostumados à forma espacial infantil de traduzir lugares. Ou se esqueceram. Esse *não-reconhecimento* espacial pela criança que, conforme nos mostra o filme, pela primeira vez anda sozinha naquela região da cidade, gera o "não-lugar" (AUGÉ,1994,p.36) responsável pela sensação de estar *do outro lado*.

"As faces do tempo se incluem e se excluem o que permite defini-lo como simultaneamente exterior e interior a si mesmo." (CORBISIER, 1987, p.286).

## O espelho projeção

Ao assistir a um filme, a câmera me leva a experimentar muitos olhares e pensar que olho através do personagem. Da mesma maneira que ela se movimenta, eu simulo o meu próprio movimento, mesmo que apenas mentalmente. O movimento e a profundidade que fomos educados a enxergar são falseados pela câmera e me faz ver como os vejo fora da tela. Bela Balázs fala desse olhar:

Se a paisagem muda no filme, sentimos como se fossemos nós que estivéssemos nos movido. Por isso, os enquadramentos que mudam constantemente dão ao espectador a sensação de que ele próprio se move, da mesma forma que se tem a ilusão de movimento quando um trem na plataforma ao lado começa a deixar a estação. A tarefa verdadeira da arte do cinema é de transformar em efeitos artísticos os novos efeitos psicológicos possibilitados pela técnica da cinematografia.(BALÁZS *apud* XAVIER, 1983,p.98).

O movimento da câmera possibilita a expansão do enquadramento permitindo que nossa imaginação trabalhe por fora da tela e construa elementos simultâneos à narração. Posso adicionar a presença imaginária à presença vista na tela e resultar numa história. Cada história pode ser assistida de forma absolutamente pessoal. Esses elementos adicionados são os responsáveis pela maneira *diferente* que temos uns dos outros de perceber a história de um filme.

Ismail Xavier, em seu livro *Discurso Cinematográfico* (2005, p.22), extrai deste tema:

As metáforas que propõem a lente da câmera como uma espécie de olho de um observador astuto apóiam-se muito no movimento de câmera para legitimar sua validade, pois são as mudanças de direção, os avanços e recuos, que permitem as associações entre o comportamento do aparelho e os diferentes momentos de um olhar intencionado. Ao lado disso, o movimento da câmera reforça a impressão de que há um mundo do lado de lá, que existe independentemente da câmera em continuidade ao espaço da imagem percebida. Tal impressão permitiu a muitos estabelecer com maior intensidade a antiga associação proposta em relação à pintura: o retângulo da imagem é visto como uma espécie de janela que abre para um universo que existe em si e por si, embora separado do nosso mundo pela superfície da tela. Essa noção de janela (ou às vezes de espelho), aplicada ao retângulo cinematográfico, vai marcar a incidência de princípios tradicionais à cultura ocidental, que definem a relação entre o mundo da representação artística e o mundo dito real.

No filme *La Chinoise*, de Jean Luc Godard, 1967, estudantes discutem a revolução política, e, com um sutil jogo de câmera, o diretor expõe a ironia desse movimento nas universidades francesas. Uma das cenas que retrata essa sutileza é a de um homem que dialoga com uma estudante.

A cena acontece em um trem. A janela do trem vista pelo lado de dentro, tem a câmera direcionada para um homem. Com o trem em movimento, vemos a paisagem pela janela e o homem dialoga com uma mulher que não vemos,

apenas ouvimos. Sabemos se tratar de uma mulher pela voz feminina. Conversam sobre a revolução e a câmera continua apontada apenas para ele. Assistimos ao diálogo através do discurso do homem que questiona as atitudes rebeldes da mulher.

Num determinado momento, no meio do diálogo, a câmera sai do homem e se direciona lentamente para a mulher, de aparência burguesa, bem vestida, bonita, que também está na janela. O diálogo continua ininterruptamente e enquanto vemos apenas a mulher, assistimos ao diálogo, agora, sob a ótica dela, que defende a anarquia como forma de rejeição ao sistema político.

Durante o diálogo, entramos em conformidade com a fala de quem estamos vendo; nos vemos como que defendendo o ponto de vista *visto*, mesmo que temporariamente. Numa imagem sonorizada caberia dizer que evidenciamos aquilo que estamos *vendo-falar*. Olhar a fala é impregnar-se dela, é desfocar o som e afinar a imagem. É olhar indiretamente.

Leiamos Ismail Xavier (2005, p.35):

Um caso fundamental de combinação entre câmera subjetiva e *shot/reaction-shot* é o do chamado campo/contra-campo, procedimento chave num cinema dramático construído dentro dos princípios da identificação. Seu ponto de aplicação máxima se dá na filmagem de diálogos. Ora a câmera assume o ponto de vista de um, ora de outro dos interlocutores, fornecendo uma imagem da cena através da alternância de pontos de vista diametralmente opostos (daí a denominação campo/contra-campo). Com esse procedimento, o espectador é lançado para dentro do espaço de diálogo. Ele, ao mesmo tempo, intercepta e

identifica-se com duas direções de olhares, num efeito que se multiplica pela sua percepção privilegiada das duas séries de reações expressas na fisionomia e nos gestos dos personagens.

Na cena do filme *La Chinoise*, na janela do trem, abrimos nossa percepção no que diz respeito à força da linguagem. O que parece ser apenas uma movimentação de câmera é, na verdade, uma demonstração de poder da linguagem cinematográfica. A consciência da mudança de ponto de vista que temos ao ouvir através do homem como diferente de ouvir através da mulher, traz para nossa reflexão a projeção da imagem no diálogo como um elemento evidenciador do discurso.

É certo que o teor do diálogo entre o homem e a mulher na janela do trem é sedutor como elemento da cena. Mas, a força da linguagem cinematográfica é consideravelmente mais poderosa que a força da palavra e da imagem isoladas. Ainda que isoladamente pudessem mediar emoções e expressões.

Jean Epstein, um dos autores dos textos organizados por Ismail Xavier (1983, p.299) no livro *A experiência do cinema*, fala do poder da linguagem cinematográfica: "A nova língua já ofereceu as premissas de sua extraordinária força de convicção, de sua eficácia quase mágica, buscadas na extrema fidelidade ao objeto, obtidas principalmente suprimindo a mediação da abstração verbal entre a coisa fora do sujeito e a representação sensível da coisa no sujeito".

Mostrar ocultando é constitutivo da linguagem cinematográfica. O foco da câmera nem sempre está direcionado para o que se quer evidenciar. Assim, o espectador se torna um *expectador* quando experimenta uma antevisão de algo que só

posteriormente será visto, conhecido. A imagem e a fala, num mesmo tempo e espaço, dizem coisas distintas em momentos também distintos. Ismail Xavier fala da relação entre os elementos da montagem de um filme:

O plano isolado deixa de ser pedaço de realidade puramente física e sem sentido, para ser uma "realidade viva filmada", portanto já em si mesmo apontando para determinadas direções. A relação entre a montagem e o material filmado passa a se definir como uma interdependência – certos métodos de montagem ajustam-se a certos materiais e ambos são fatores interdependentes na transmissão de uma visão dos fatos. (XAVIER, 2005, p.51)

## O espelho do programa

Dentro do estúdio de TV, com cenário montado para um debate, a apresentadora que fará às vezes de mediadora e dois convidados que atuam na área de educação se preparam para falar a respeito de um filme que assistiram. São os convidados para gravar o debate sobre o documentário *O Dia do Tabaski*, parte do programa da TV Escola.

A apresentadora inicia a gravação do programa chamando o espectador para assistir ao vídeo.

Numa determinada época do ano, os moradores de uma região semi-árida da Nigéria esquecem as dificuldades do dia-a-dia e demonstram orgulho de suas tradições: é o Tabaski, festival que dura três dias, com danças, lutas e apresentações eqüestres. Seu ponto alto é o Sorro, tradicional jogo em que os jovens se deixam açoitar com o intuito de demonstrar bravura e resistência à dor.

Esse é o resumo da história a ser contada no documentário *O Dia do Tabaski*, que é apresentado antes do início do programa, na forma de um pequeno trecho *do que você verá*.



Imagens de tambores enfileirados em close e um som marcado pela repetição das batidas. O filme começa nos aproximando do instrumento de percussão que rege toda a comemoração do Dia do *Tabaski*. A batida dos tambores parece estar dentro de nós e se confunde com as batidas do coração. Abertura parcial da câmera. Os pés descalços sentem a vibração do som que retumba na terra. Os corpos reagem e dançam. A terra batida sobe com a agitação dos pés. O compasso marca o bombeamento do nosso sangue. O ritmo comum na dança dos participantes nos dá a sensação de sincronia dos batimentos cardíacos. Como se o som chamasse para unificar. E unifica.

Mulheres dançam com suas roupas coloridas. Juntas e de maneira uniforme. Os cavalos enfeitados carregam homens que cavalgam em movimentos idênticos, sempre em grupos. No meio de um círculo formado por participantes do evento, jovens são açoitados enquanto dançam e sorriem.

As imagens entrepostas evidenciam a mesma ubiqüidade das emoções representadas pela dança, pelo sorriso e pelo açoite. Ubiqüidade que define a narração: todos feitos para serem um.

Pelo espelho do programa saio do estúdio e entro na aldeia de *Korgon*. Uma janela que me apresenta um único ponto de vista. Na festa, também todos são levados a crer, através do som que impulsiona organicamente elementos internos do corpo, simulando uma sensação de que algo está se originando dentro do indivíduo, que, portanto há uma vontade própria, quando na verdade não há porque a razão não pode ser coletiva. Isso elimina o ponto de vista de cada um e marca um enquadre determinado que falseia um querer inexistente.

O som do instrumento de percussão, presente nestes rituais que pretendem preservar determinados valores, mexe com nossas emoções primeiras; mais primitivas. De acordo com o Dicionário dos Símbolos, o tambor é o símbolo da arma psicológica que desfaz internamente toda a resistência do inimigo e seu uso, dependendo da conformidade ritual, pode ser para fins maléficis ou benéficos:

Eles (os tambores) reproduzem o som primordial da criação e levam ao êxtase. Parecem representar dois mundos separados por uma linha; por vezes, uma árvore da vida atravessa essa linha; o mundo superior é celestial e tranquilo, ou alegre; o mundo inferior parece ser o das lutas entre os homens, da caça, da colheita; o tambor serve, provavelmente, para as iniciações e marca os ritos de passagem que conduzem o homem à segurança, tornando-o mais forte e mais feliz, mais próximo da força celeste. O tambor é como uma barca espiritual que nos faz atravessar do mundo visível ao invisível. Está ligado aos símbolos de mediação entre o céu e a terra. (CHEVALIER e GHEERBRANT,2005,p.862)

Mais danças, apresentações eqüestres, lutas e tambores. Após algumas horas de comemoração, o porta-voz do Sultão anuncia para todos: "As comemorações oficiais chegaram ao fim. Continuem à *vontade*, mas não esqueçam de manter a ordem, a disciplina e a honra".

À *vontade* vem da faculdade do *querer*. Mas o querer não é invocado. Ali, a festa é para se alegrar com intenções ditadas. O querer é talvez o mais distante dos elementos envolvidos. Mas todos se mostram como que querendo aquilo. Enxergam uma falsa particularidade do ser numa manifestação unificadora, que leva a totalidade para dentro de cada um, mas, ao contrário, faz o participante

pensar que sua individualidade está inserida na manifestação. Ainda no *Dicionário dos Símbolos*, o símbolo *UM* como vem descrito como:

Símbolo do "homem em pé; único ser vivo que usufrui essa faculdade, a ponto de certos antropólogos fazerem da verticalidade um sinal distintivo do homem, ainda mais radical do que a razão. (...)

O UM é também o princípio. Apesar de não manifestado, é dele que emana toda manifestação e é a ele que ela retorna, esgotada a sua existência efêmera; é o princípio ativo; o criador. O UM é o local simbólico do ser, fonte e fim de todas as coisas, centro cósmico e ontológico.

Símbolo do ser, mas também da revelação, que é a mediadora para elevar o homem, através do conhecimento, a um nível superior. O UM é também o centro místico, de onde irradia-se o Espírito como um sol. (...).

O sujeito é capaz de assumir toda a energia do símbolo unificador para realizar em si a harmonia do consciente e do inconsciente, o equilíbrio dinâmico dos contrários reconciliados, a *coabitação* do irracional com o racional, do intelecto com o imaginário, do real com o ideal, do concreto com o abstrato. A totalidade unifica-se na sua pessoa e a sua pessoa desenvolve-se na sua totalidade. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2005,p.918)

A aldeia com chão de terra tem as casas feitas de barro. A cor das casas e a cor do chão se misturam. Céu e terra são o cenário da aldeia.

Ao encerrar as cenas antecipadas do vídeo, as imagens em *close* dos tambores sendo tocados, percebo uma fusão para a tela preta onde continuo ouvindo o som dos tambores sem vê-los. Na ausência da imagem dos tambores, posso vê-los em minha mente. E ao vê-los, posso ouvi-los da mesma forma. Vendo imagens em movimento sem o som, recebo estímulos diferentes para minhas emoções. Sinto

fortemente a ausência do som nas imagens em movimento. Mais que isso, fico no aguardo de que o som aparecerá a qualquer momento. Espero por ele nas imagens. Aquele que está diretamente ligado à recepção das imagens em movimento. E continuo a esperar pelo som num tempo igual ao que vejo. Um mesmo tempo.

Ao desligar o vídeo, imagino a festa do *Tabaski* numa movimentação lenta. Vejo o colorido intenso das roupas e turbantes se alterar durante as danças. Ouço os tambores e quase sinto o cheiro da terra. Sinto até sede pelo calor. Mais ainda, entro na aldeia de *Korgom* e danço junto com as mulheres que se enfeitaram com tanto esmero para, no meio de todas iguais, serem apenas parte do grupo. Eu estou lá igual a elas. Laura Coutinho nos diz: "Ainda que o telespectador, num ato pessoal e solitário, possa apertar o botão e apagar a televisão, aquela mesma narrativa continuará presente, viva, em outra tela, em outro lugar". (COUTINHO, 2003,p.54)

A festa nos chama para sermos iguais. O som nos chama para sermos iguais. A lente da câmera nos chama para vermos igual. Escutemos Milton de Almeida:

Os filmes, imagens e sons da língua escrita da realidade, artefatos da Memória Artificial, LOCAIS FANTÁSTICOS habitados por IMAGENS inesquecíveis em movimento, por serem discursos em língua da realidade trazem dela o inconcluso, a ambigüidade, a mistura, o conflito, a história. Participam da mitologia do poder político e econômico, em suas versões massificadas, populares. Também, não tão populares, participam em diferentes graus, da mitologia futura em estética crítica quando trazem em seu discurso o inconcluso, a ambigüidade, a mistura, o conflito, não só da história real, como também o conflito ideológico-

estético do aparato técnico da sua linguagem: câmeras, lentes, roteiros, cenografia, planos, seqüências, edição, etc. Assim, suas imagens e sons em movimento, mesmo captadas pelo olho unívoco e objetivo da *perspectiva*, escapam, em parte, pelo olhar humano do espectador, que as vê em tensão e não somente em afirmação." (ALMEIDA,1999,p.140).

Na tela da televisão, o estúdio é o aparato intelectual do programa. É o local onde as idéias sobre as imagens são conceituadas. *O Dia do Tabaski* é uma metáfora para uma conversa sobre um tema escolhido pelos convidados, a convivência. A apresentadora nos traz de volta ao estúdio para assistirmos a conversa sobre o filme. E, antecipadamente, levanta o tema a ser abordado. Assistimos ao debate dos convidados sobre o que *nós* vimos.

O filme *O Dia do Tabaski* é um espelho do programa pelo qual entramos e saímos durante o debate assistido. O estúdio re-aparece para re-direcionar as reflexões sobre o filme assistido no programa. O espaço cenográfico do estúdio tenta imitar a sala de estar de nossas casas. O telespectador conjuga o ambiente que se encontra com o falseado no estúdio enquanto assiste ao programa.

Para Laura Coutinho:

Os estúdios, faces visíveis de todo o aparato televisivo, são lugares complexos[...]

Como sugerem estudos antropológicos mais recentes, o estúdio poderia configurar-se como um lugar que é, ao mesmo tempo, um não-lugar.[...].Entendo que os estúdios de tevê, por onde transitam uma infinidade de imagens e sons, também poderiam estar compreendidos nessa categoria de não-lugar, ou seja, um local que é, ele próprio, deslocado para as múltiplas e variadas telas que potencialmente se acenderiam e ao qual se somam imagens e sons de outros cenários des-

*locados* pelas câmeras. Esses outros cenários, mesmo quando não apresentados nas telas, são armazenados em milhares de fitas que compõem um banco cada vez maior de imagens e sons.

Às vezes, as mesmas imagens retornam às telas, em momentos posteriores, para ilustrar novos fatos e compor novas narrativas, reafirmando, assim, a cronologia e a causalidade que, juntas, ratificariam a atualidade como permanência nas narrativas televisivas. Nesse caso, não é apenas o sentido de atualidade que está em jogo, mas a possibilidade de se obter, em linguagem audiovisual, uma história presente e ilustrada com imagens e sons de outros momentos e de outras realidades. (COUTINHO,2003, p.46)

O telespectador, ao voltar para o estúdio, se insere na cena e seu sofá também faz parte do cenário. Junto aos convidados e a apresentadora, ele se sente como que participando da discussão, aos olhos de um ou outro toma para si o ponto de vista que a câmera falseia ser o seu.

Este vídeo é provido de uma intercalação de dois argumentos em contraponto. O individual e o coletivo.

Para conseguir a ubiqüidade que o narrador do filme *O Dia do Tabaski* se esforça para ter, os elementos da vida pessoal de um personagem local são fundidos no cotidiano da aldeia. Com apenas um único personagem, *Soni*, retratado detalhadamente, o filme considera a vida dos demais aldeões igual. É o *um* que representa *uns*. Uma redução que aprendemos a naturalizar.

## O espelho da morte: ou um final segundo Pasolini

Tinha apenas quatro anos de idade quando meu pai morreu.

Um homem parado no corredor de minha casa da infância. Blusa clara, calça escura, armação de óculos pretas e grossas e uma espécie de bota de ferro que usava por decorrência de uma paralisia que veio de um derrame cerebral. Alto, forte e emoldurado pelas paredes e chão do corredor: essa é a imagem que paralisei em minha memória quando minha mãe anunciou para mim e meus quatro irmãos que nosso pai havia morrido.

Nem sei se a cena do corredor existiu. Mas foi a que surgiu em minha mente no instante que recebi a notícia da morte do meu pai. Confesso que não sabia direito o que era morrer, mas achei esquisito alguém que eu considerava forte derrepente morrer. Esse era o conceito de *não morrer* que eu tinha, já que não tinha o de morrer.

A vida de meu pai me foi contada e recontada ao longo dos anos acompanhada de várias fotos. Dessa maneira construí a sua história. Mas a imagem dele no corredor sempre foi a referência em minhas lembranças. Mais do que qualquer foto.

As diversas cenas que imaginei com ele foram sempre cenas estáticas, mesmo que houvesse som. Se ele *falasse* alguma coisa, era sempre uma fala despreendida da imagem; sem movimento visual. Penso que por não ter em minha memória imagens dele gesticulando, falando, andando, etc.

Passados mais de trinta anos, encontramos um filme do casamento de seu irmão. Parte desse filme mostra meu pai participando da festa.

Ao me deparar com a imagem dele em movimento não o re-conheci. Ali se revelava uma nova pessoa. Comendo, dançando, gesticulando. Não há som nenhum, a não ser o ruído do projetor. Mas as danças libanesas a alegria da família, tudo parecia familiar e então o áudio era perfeitamente fácil de ser associado. Enquanto assistia ao filme não conseguia uma unidade entre o que eu imaginava e o que eu estava vendo. Por isso não o re-conhecia. "Os gestos do homem visual não são feitos para transmitir conceitos que possam ser expressos por palavras, mas sim as experiências interiores, emoções não racionais que ficariam ainda sem expressão quando tudo o que pudesse ser dito fosse dito." (BALÁZS *in* XAVIER,1983,p.78). Gestos e feições não são para substituir as palavras. Sem eles eu não conseguia desprender a imagem fotográfica do papel, ou mesmo dar vida à imagem paralisada que minha memória guardava.

A janela principal da minha casa de infância é na verdade um pano de vidro. Uma janela com função de porta, que também me deixa ver a rua. Mas a janela mais deliciosa de lembrar era uma que ficava acima de um sofá, na sala de TV e que eu



adorava pular. Acho que eu *passava* muito mais pela janela para ir para fora do que pela porta. Aquela coisa maravilhosa da criança que é o prazer da transgressão. *Pular a janela* é uma expressão utilizada para significar a transgressão. Ela não foi feita para pular.

Luís Antônio Jorge (1995, p.38) chama nossa atenção em seu livro *O desenho da janela* para o aspecto mítico-etimológico da palavra janela:

Esse lado designa a janela como um elemento de duas faces arranjadas parataticamente, ou seja, sem que o ser de uma esteja subordinado ao ser da outra. Na medida em que não há mais a construção do rito de passagem, do simbolismo da entrada (ou da saída), que está na origem da idéia de porta, a janela permanece num misto de duplicidade e ambigüidade: dois rostos, passado e futuro, como possíveis significados do mundo, duas faces reunidas num só elemento, complementares e indissociáveis, porém sempre distintas. Esta distinção é singular: não se trata mais de unir ou separar, já que a união tende a se tornar mais perene e duradoura, mas de notar as diferenças entre o sentido do olhar – para fora ou para dentro.

Mas é pela mesma janela que pulava para sair que entro pela sala de TV e chego no corredor que guarda a imagem do meu pai, um reflexo dele na minha imaginação. Uma imagem emoldurada como a janela. A fotografia e a janela tratam o enquadramento como tudo o que deve ser visto e o enquadramento que fazemos quando vemos é também um espelho.

"A janela é uma espécie de diafragma interposto entre o visível (o olho da arquitetura) e o invisível (o olhar do arquiteto). A percepção da janela é a própria

metáfora do mundo da produção do significado. O desenho de uma janela parece conduzir os significados intrínsecos da arquitetura, a fala silenciosa do arquiteto" (JORGE, 1995, p.151).

Outra lembrança que tenho da minha casa da infância é da janela do meu quarto que era gradeada com barras finas e espaçadas de ferro pintadas de branco. Como eu era uma criança muito magra, lembro que a grade não me impedia de atravessar a janela por entre as barras. Por algum motivo, às vezes me trancava no quarto e saía pela janela para ir ao jardim. Assim, conseguia ficar um pouco sozinha numa casa cheia de outras crianças. Parecia que, ao passar pela janela, entrava num outro espaço/tempo que não o do cotidiano. Precisava me ausentar de vez em quando. Se tivesse que buscar a primeira lembrança que tenho das minhas experiências temporais penso que seriam essas passagens pela janela.

Jeanne Marie Gagnebin (1997, p.70) justifica sua escolha quanto à reflexão agostiniana sobre tempo e memória pelo corte que consegue fazer com relação às teorias da filosofia antiga (Platão e Aristóteles) e eu a trago para procurar elucidar o episódio temporal que citei da janela do meu quarto de criança:

Ao propor uma definição do tempo como inseparável da interioridade psíquica, Agostinho abre um novo campo de reflexão: o da temporalidade, da nossa condição específica de seres que não só nascem, e morrem "no" tempo, mas, sobretudo, que sabem, que têm consciência dessa sua condição temporal e mortal.

E continua (GAGNEBIN, 1997, p.75):

Ainda que se narrem os acontecimentos verídicos já passados, a memória relata, não os próprios acontecimentos que já decorreram, mas sim as palavras concebidas pelas imagens daqueles fatos, os quais, ao passarem pelos sentidos, gravaram no espírito uma espécie de vestígio. (XI 18, 23).



Fig.3 Fotografia: Anônimo

Assim, nessa fotografia, o olhar de cinco crianças lado a lado, em ordem de tamanho, atrás de um caixão aberto com sua mãe dentro dele e o pai ao lado me faz pensar que os conheço sem nunca tê-los visto. Diante desta foto consigo me ver nela. A caçula, como eu, é a única dos filhos a tocar o caixão. Não pode estar

amedrontada pelo que não sabe o que é. A morte parece estar, ao mesmo tempo, tão próxima que ela *a toca* e tão distante que ela não consegue *significá-la*.

Como um negativo, a fotografia é o inverso da minha família. Meu pai morreu quando era pequena, e somos quatro irmãs e um irmão. Apesar disso provocar uma história de vida bem diferente, é através da caçula que faço a ligação das famílias - a minha e a dela. Vejo a foto através do olhar da menina que toca o caixão.

*A caçula é o espelho da foto e a uso para me desvendar.*

Para cada pessoa que olhar essa fotografia sua imagem virá a partir de temas diferentes. Há uns três anos, em viagem ao interior de Minas Gerais, mais precisamente no Carmo do Paranaíba, procurava fotografias de um homem para um filme sobre sua vida. As várias fotos espalhadas pela mesa que os familiares trouxeram me desviaram do objetivo principal e acabei me encantando por entre retratos antigos, de pessoas desconhecidas, num tempo que não vivi. Uma dessas fotos me chamou a atenção: uma família posando atrás do caixão da mãe. Ao indagar sobre a origem, ninguém sabia. Alguém lembrou vagamente de uma família que tirou a foto para um parente que não pode estar lá no dia. Ainda assim, não se sabia quem eram. Fiquei com a foto que desde o primeiro momento que a vi, por algum motivo, a quis.

A cena fotografada da família que me olha e ao mesmo tempo me apresenta sua mãe morta, trás para mim o passado no momento presente. Também eu toquei o caixão do meu pai e vendo agora essa foto, as mãos da caçula são também

minhas. E a sensação do caixão frio e envernizado que toquei é a mesma que tenho ao vê-la tocar o de sua mãe na fotografia.

A morte é uma janela porque nossos corpos não passam por ela, nossas vidas passam. Sentemos, então, na janela criada por Balzac em seu *Honoré* (BARTHES, 1970, p.163), e apreciemos a dúbia sensação de estar dentro dela:

*Mergulhara numa dessas fantasias profundas que dominam qualquer pessoa, até mesmo um homem frívolo, no meio das festas mais tumultuosas. Acabava de soar a meia-noite no relógio do Elysée-Bourbon. Sentado no peitoril de uma janela e escondido por trás das pregas ondulantes de um cortinado de seda, podia contemplar à vontade o jardim do palácio onde passava o serão. As árvores salpicadas de neve, pouco se destacavam do fundo cinzento de um céu coberto de nuvens, apenas iluminado por uma pálida Lua. Vistas no meio dessa atmosfera fantástica, pareciam-se vagamente com espectros mal envolvidos pelas mortalhas, imagem gigantesca da famosa dança dos mortos. Depois, virando-me para o outro lado, podia admirar a dança dos vivos! Um salão esplêndido, com painéis de prata e ouro, lustres resplandecentes, onde brilhavam inúmeras velas. Aí formigavam, agitavam-se e borboleteavam as mais lindas mulheres de Paris, as mais ricas, as mais nobres, flamejantes, pomposas, ofuscantes de diamantes! Flores na cabeça, no seio, nos cabelos, salpicando os vestidos, ou em grinaldas, a seus pés. Frêmitos leves, passos voluptuosos que faziam ondear as rendas, as sedas, a musselina à volta das ancas delicadas. Aqui e além brilhavam alguns olhares demasiado vivos que eclipsavam as luzes, o fogo dos diamantes, e animavam os corações mais ardentes. Também se surpreendiam sinais de cabeça, significativos para os amantes, e atitudes negativas para os maridos. O eco da voz dos jogadores a cada jogada imprevista e o tintilar do ouro misturavam-se com a música, com o murmúrio das conversas; para cumular o estontecimento dessa multidão inebriada por tudo o que de sedutor pode oferecer o mundo, um vapor de perfumes e a embriagues geral produziam o seu*

*efeito nas imaginações enlouquecidas. Assim, à minha direita, a sombria e silenciosa imagem da morte; à minha esquerda, as decentes bacanais da vida: ali, a natureza fria, cinzenta, enlutada; aqui, a alegria dos homens. Entre esses dois quadros tão díspares que, mil vezes repetidos de maneiras diversas, fazem de Paris a cidade mais divertida do mundo e a mais filosófica, eu construía uma Macedônia moral, meio agradável, meio fúnebre. Com o pé esquerdo marcava o compasso, e parecia-me ter o outro num caixão. Com efeito, a minha perna estava enregelada por uma dessas correntes que nos gelam metade do corpo, enquanto a outra metade sente o calor húmido dos salões, coisa muito freqüente num baile.*

Assim como o espelho apresenta a imagem invertida, a morte, e somente ela, apresenta o sentido da vida.

É assim absolutamente necessário morrer, porque, enquanto estamos vivos, falta-nos sentido, e a linguagem da nossa vida é intraduzível: um caos de possibilidades. A morte realiza uma montagem fulminante da nossa vida: ou seja, escolhe os seus momentos verdadeiramente significativos.

*Só graças à morte, a nossa vida nos serve para nos expressarmos.*(PASOLINI, 1982, p.196).

Na imagem invertida do espelho da Barbearia, num movimento mais demorado que o tempo cronológico, meus olhos deslizam num quarto de círculo, dirigindo-se ao canto superior esquerdo do espelho, a uma imagem específica já em minha mente, apenas buscando a outra peça idêntica, como no jogo da memória.

Todo aquele tempo ali, sentada naquela cadeira, cortando o cabelo e vagando deliciosamente pelas imagens que vejo e que você vê, e que vejo e que ninguém

mais vê! Pulei minhas janelas da infância, vertiginei pelo azul e agora, no final desse tempo, só agora eu te noto!

Fruto do devaneio: aquilo é um *dimaxk*. A tábua pintada pendurada que enfeita a Barbearia, os quadros espelhados, todos os artefatos que estão colorindo o cômodo azul em Barcelos, na região Norte do Brasil, são, em minhas certezas íntimas, os libaneses da minha infância. Suas casas com seus adereços pendurados, seus espelhos, suas penteadeiras.

"As paisagens da alma são mais maravilhosas que as paisagens do céu estrelado; não somente têm vias lácteas feitas de milhões de estrelas, mas até seus abismos de sombra são vida, encerram uma vida infinita, que sua superabundância torna obscura e sufoca. E esses abismos, em que a vida se devora a si mesma, um momento pode iluminá-los, libertá-los, mudá-los em vias lácteas."  
(HOFMANNSTHAL apud BACHELARD, 1990, p.205).

*Na paisagem da minha alma,  
Te vejo nessa fotografia, dimaxk.  
E porque és do meu devaneio  
E para o meu devaneio veio,  
De dentro dessa linda casa,  
Dessas duas casas azuis que vejo.  
Uma do lado de cá,*

*A outra, do outro lado.*

*Faço de você azurk,*

*Mesmo que azurk não seja.*

*Não se esqueça que sua casa, azurk é!*

Porque "só a imaginação pode ver os matizes; ela os apreende na passagem de uma cor a outra". (BACHELARD, 1990,P.4).

Então, feito você um *dimaxk azurk*, saia dessa imagem para que outro entre e, abandonando o curso ordinário das coisas, veja *para além dos dimaxk azurk*, ou, *para além dos damascos azuis*.



## Bibliografia

- ALMEIDA, Milton José de *Cinema: arte da memória*. São Paulo, Autores Associados, 1999.
- ALMEIDA, Milton José de *Imagens e sons: a nova cultura oral*. São Paulo, Cortez, 2001.
- ARENDDT, Hannah *A condição humana*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2005.
- ARENDDT, Hannah *Entre o passado e o futuro*. São Paulo, Perspectiva, 2005.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares – Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papyrus, 1994.
- AUMONT, Jacques *O olho interminável [cinema e pintura]*. São Paulo, Cosac & Naify, 2004.
- BARTHES, Roland *A câmara clara*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland *S/Z*. Éditions du Seuil, 1970.
- BACHELAR, Gaston *O ar e os sonhos. Ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo, Martins Fontes, 1990.
- BACHELAR, Gaston *A poética do espaço*. São Paulo, Martins Fontes, 1993.
- BAXANDALL, Michael *Sombras e luzes*. São Paulo, EDUSP, 1997.
- BENJAMIN, Walter *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense. 1985.
- CALVINO, Ítalo *As cidades invisíveis*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- CANETTI, Elias *Massa e poder*. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.
- CARREIRA, Eduardo *Os escritos de Leonardo da Vinci sobre a arte da pintura*. Brasília, UnB, 2000.

- CHEVALIER, Jean & GREERBRANT, Alain *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro, 1991.
- CORBISIER, Roland *Enciclopédia Filosófica*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1987.
- COUTINHO, Laura Maria *O estúdio de televisão e a educação da memória*. Brasília, 2003.
- DELEUZE, Gilles *A imagem-tempo*. São Paulo, Brasiliense, 2005.
- DELEUZE, Gilles *A imagem-movimento*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- EISENSTEIN, Serguei *A forma do filme*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1990.
- EPSTEIN, Jean *O cinema do diabo*. In: XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1983.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro, Imago, 1997.
- GINZBURG, Carlo *Olhos de madeira*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- JORGE, Luís Antônio *O desenho da janela*. São Paulo, Annablume, 1995.
- MATOS, Olgária *Imagens sem objetos*. In: NOVAES, Adauto (org.). *Rede Imaginária, televisão e democracia*. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.
- MACHADO, Arlindo *Pré-cinemas & pós-cinemas*. São Paulo, Papirus, 1997.
- MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, TV Escola – Guia de programas, 1996 – 2001.
- PASOLINI, Píer Paolo *Empirismo Hereje*. Lisboa, Garzanti, 1982.
- TARKOVSKI, Andreaei *Esculpir o tempo*. São Paulo, Martins Fontes, 1998.
- WERTHEIM, Margaret *Uma história do espaço de Dante à Internet*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001.
- XAVIER, Ismail *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- XAVIER, Ismail *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1983.

## Filmografia

CHEIRO DO PAPAIA VERDE, O Tran Anh Hung. VIE, 1993.

CHINESA, A (La Chinoise). Jean Luc Godard. FRA, 1967.

DIA DO TABASKI, O. Emmanuel Réau. FRA, 2000. In: Programa Como Fazer? A Escola, TV ESCOLA – MEC. BRA, 2001.

DOGVILLE. Lars Von Trier, FRA, 2003.

ESPELHO, O ( Ayeneh), Jafar Panahi, IRÃ, 1997

ESPELHO, O (Zerkalo), Andrei Tarkovski, RUS, 1974.

HARRY POTTER E A PEDRA FILOSOFAL, (Harry Potter and the Philosopher's Stone), Chris Columbus. USA, 2001.

LIBERDADE É AZUL, A (Trois Couleurs: bleu), Krzysztof Kieslowski, FRA/POL, 1994.

MORTE CANSADA, A (Der Müde Tod). Fritz Lang, ALE, 1921.

## Iconografia

Fig.1 p. 1 - Barbearia em Barcelos – AM. Juan Pratginestós.

Fig.2 p.38 - Manual de instruções da câmera Paillard – Bolex modelo H

Fig.3 p.66 - Fotografia Velório no Carmo do Paranaíba – MG. Anônimo.