

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE AUDIOVISUAL

PEDRO MESQUITA PINKE RIBEIRO

**O FOCO NARRATIVO DA CÂMERA NA PASSAGEM DO CINEMA CLÁSSICO AO  
CINEMA MODERNO**

BRASÍLIA  
2023

PEDRO MESQUITA PINKE RIBEIRO

**O FOCO NARRATIVO DA CÂMERA NA PASSAGEM DO CINEMA CLÁSSICO AO  
CINEMA MODERNO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à  
Faculdade de Comunicação da Universidade de  
Brasília como requisito para a obtenção do grau  
de Bacharel em Audiovisual.

Orientadora: Profa. Dra. Mariana Souto

BRASÍLIA  
2023

PEDRO MESQUITA PINKE RIBEIRO

**O FOCO NARRATIVO DA CÂMERA NA PASSAGEM DO CINEMA CLÁSSICO AO  
CINEMA MODERNO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à  
Faculdade de Comunicação da Universidade de  
Brasília como requisito para a obtenção do grau  
de Bacharel em Audiovisual.

Orientadora: Profa. Dra. Mariana Souto

Data da aprovação: 13/02/2023

Banca examinadora:

---

Mariana Souto de Melo Silva

---

João Batista Lanari Bo

---

Pablo Gonçalo Pires de Campos Martins

## **AGRADECIMENTO**

Ao meu avô, sem o qual esta graduação não teria sido possível.

## RESUMO

Assistindo a um filme, o espectador acessa o mundo ficcional daquela obra a partir do ponto de vista particular que a câmera assume perante à história; este ponto de vista denominamos *foco narrativo*. Posto isso, o presente trabalho objetiva pesquisar as mudanças de foco narrativo que caracterizam a passagem do cinema clássico ao cinema moderno. Através de um estudo dos princípios narrativos e formais tanto do cinema clássico quanto do moderno, será possível constatar como o foco narrativo predominante do cinema clássico (a câmera onisciente) é modificado pelos realizadores modernos, que reivindicam outras formas de narração. Por fim, serão realizadas análises de três filmes modernos — *Círculo de Ferro* (Jacques Tourneur, 1951), *A Educação Sentimental* (Alexandre Astruc, 1962) e *Cuidado, Madame* (Júlio Bressane, 1970) —, a fim de que observemos como cada filme subverte, à sua maneira, o princípio clássico da câmera onisciente.

**Palavras-chave:** Cinema clássico; cinema moderno; câmera; foco narrativo.

## ABSTRACT

Watching a film, the spectator accesses the fictional world of that work from the particular point of view that the camera assumes before the story; we call this point of view *focus of narration*. That said, the present work aims to investigate the changes in focus of narration that characterize the transition from classical cinema to modern cinema. Through a study of the narrative and formal principles of both classical and modern cinema, it will be possible to verify how the predominant focus of narration in classical cinema (the omniscient camera) is modified by modern filmmakers, who claim other forms of narration. Finally, three modern films — *Circle of Danger* (Jacques Tourneur, 1951), *Sentimental Education* (Alexandre Astruc, 1962) and *Watch Out, Madame* (Júlio Bressane, 1970) — will be analyzed, so that we can observe how each film subverts, in its own way, the classical principle of the omniscient camera.

**Keywords:** Classical cinema; modern cinema; camera; focus of narration.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Frame de <i>Círculo de Ferro</i> (Jacques Tourneur, 1951).....	35
Figura 2 - Frame de <i>Círculo de Ferro</i> (Jacques Tourneur, 1951).....	36
Figura 3 - Frame de <i>A Educação Sentimental</i> (Alexandre Astruc, 1962).....	41
Figura 4 - Frame de <i>A Educação Sentimental</i> (Alexandre Astruc, 1962).....	45
Figura 5 - Frame de <i>Cuidado, Madame</i> (Júlio Bressane, 1970).....	51
Figura 6 - Frame de <i>Cuidado, Madame</i> (Júlio Bressane, 1970).....	52
Figura 7 - Frame de <i>Cuidado, Madame</i> (Júlio Bressane, 1970).....	52

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>2. A CÂMERA NO CINEMA CLÁSSICO .....</b>	<b>12</b>
2.1. O realismo refratado pelo prisma da linguagem.....	13
2.2. A câmera como esquema cognitivo .....	16
2.3. A fotologia e a crítica ao ilusionismo .....	19
<b>3. A CÂMERA NO CINEMA MODERNO .....</b>	<b>22</b>
3.1. Duas vertentes.....	22
3.2. A visão relativa .....	26
3.3. O herói fechado.....	29
<b>4. CÍRCULO DE FERRO (1951) E A CÂMERA CÍNICA.....</b>	<b>32</b>
<b>5. A EDUCAÇÃO SENTIMENTAL (1962) E A FENOMENOLOGIA .....</b>	<b>39</b>
<b>6. CUIDADO, MADAME (1970) E A IRRACIONALIDADE .....</b>	<b>46</b>
<b>7. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>54</b>
<b>8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>56</b>



## 1. INTRODUÇÃO

Quando assistimos a um filme, aceitamos o convite de abandonar momentaneamente o nosso mundo para adentrar outro, aquele onde a ficção se desenrola. O cinema é um dos meios artísticos em que esse transporte para o mundo ficcional se dá de maneira mais intensa, devido ao alto grau de semelhança que esse mundo estabelece com o nosso. Desse modo, o processo de imersão do espectador no universo diegético se dá com uma considerável facilidade.

No entanto, a imersão não é absoluta, irrestrita. Isso se deve ao fato de que o aparelho encarregado de efetuar tal transporte, a *câmera*, tem as suas limitações. A começar pelo fato de que ela só pode nos fornecer dois dos cinco sentidos de que o ser humano é dotado — audição e visão. Além disso, mesmo esses dois sentidos não são restituídos pela câmera com perfeição. A audição que fazemos do ambiente ficcional não tem o mesmo grau de complexidade da audição humana. A visão que temos do espaço diegético é confinada a uma forma retangular, que chamamos de “quadro”. Tampouco a visão da câmera é contínua, como a humana: ela não apreende o mundo ficcional em toda a integridade da sua duração; em vez disso, ela captura meros pedaços, que são posteriormente sequenciados por meio da montagem.

Em suma, diante da impossibilidade de um retrato integral das coisas, os artistas de cinema precisam realizar escolhas quanto ao *ponto de vista* da câmera. Mostrar tal porção do espaço em detrimento de outra, que será escondida; mostrar tal evento em detrimento de outro, que será elidido... Cada filme, enfim, possui um ponto de vista particular em relação à história que ele conta. Esse ponto de vista podemos chamar de *foco narrativo*.

Este termo, que tem raízes na teoria literária, é utilizado para classificar a relação que o narrador estabelece com o mundo ficcional narrado; o que o narrador pode ou não pode conhecer a partir do seu ponto de vista em relação à história. Gaudreault e Jost (2009, p. 167) definem o foco narrativo — que eles preferem chamar de “focalização” — como “as relações de saber entre narrador e personagem”. E, se não é totalmente preciso atribuir à câmera o *status* de narrador<sup>1</sup>, é pelo menos verdade que é ela a responsável por materializar o ponto de vista através do qual se vê a história; de modo que a expressão “foco narrativo da câmera” — utilizada no título do presente trabalho — parece ter a sua legitimidade preservada.

---

<sup>1</sup> Segundo David Bordwell (1985 apud GAUDREULT, JOST, 2009, p. 80), o próprio conceito de “narrador” torna-se problemático quando transposto ao cinema; no lugar dele, Bordwell prefere falar simplesmente de “narração”.

O cinema clássico, desenvolvido sobretudo entre as décadas de 1930 e 1950, foi aquele tipo de cinema em que se objetivou um *foco narrativo onisciente*. O aperfeiçoamento técnico ocorrido durante as primeiras décadas de existência do cinema permitiu aos cineastas clássicos compensar as limitações da câmera multiplicando os pontos de vista que ela é capaz de assumir. Em um filme clássico, a câmera onisciente funciona à maneira do narrador onisciente na literatura: ela tem a capacidade de conhecimento ilimitada, conseguindo acessar não somente os dados físicos da narrativa mas também os pensamentos e sentimentos das personagens.

Contudo, o cinema moderno, que começa a surgir a partir da década de 1940, parece questionar o princípio da câmera onisciente. Este tipo de cinema, extremamente diverso em estilo, parece ter como características essenciais a recusa do foco narrativo onisciente e a reivindicação de novas formas de narrar suas histórias. E é com o objetivo de descobrir como se dão essas novas formas de narração que esta monografia se realiza.

A fim de alcançar o objetivo acima, o trabalho seguirá a seguinte estrutura: em um primeiro momento, serão desenvolvidos dois capítulos teóricos, cada um deles dando conta de um dos dois tipos de cinema descritos acima (o clássico, o moderno). Iniciaremos cada um deles com uma contextualização histórica e, após isso, partiremos para o estudo do ponto de vista geralmente adotado pela câmera naquele tipo de cinema — quanto à câmera clássica, ela será estudada por meio dos escritos teóricos de André Bazin, David Bordwell, Ismail Xavier e Serge Daney; já a câmera moderna será estudada predominantemente por meio dos ensaios do cineasta Rogério Sganzerla (autor de extensa obra crítica acerca do cinema moderno), com eventuais contribuições de outros textos, de autoria de Ismail Xavier e Luiz Carlos Oliveira Jr.

Em seguida, adentramos uma seção do trabalho em que serão analisadas três obras consideradas modernas. A fim de preservar uma certa coerência com os autores de nosso referencial teórico, privilegiaremos a escolha de filmes que se inserem na tradição do cinema narrativo-dramático. O intuito dessas análises será o de colocar a teoria à prova, verificando de que modo cada um dos filmes se distancia da câmera onisciente clássica e propõe novas formas de narração.

Por fim, faz-se necessário justificar todo o empreendimento. A presente pesquisa nasce da vontade de alcançar um entendimento da História do cinema para além da impressão superficial segundo a qual os movimentos cinematográficos se sucedem uns aos outros arbitrariamente. A passagem do cinema clássico ao cinema moderno é um tema já muito estudado, é verdade; mas a sua compreensão só é significativa quando a questão da técnica não é abstraída das demais, como se os cineastas modernos nutrissem em relação aos clássicos

meras diferenças em nível de estilo. Nesse sentido, a descoberta das obras críticas de Rogério Sganzerla e Serge Daney foram preciosos achados, que motivaram a realização desta monografia: o que estes autores parecem sugerir é que os cineastas modernos separam-se dos clássicos por profundas discordâncias de natureza ideológica e epistemológica; e que estas vão, por sua vez, informar as suas escolhas estilísticas.

O que este trabalho procura apresentar como diferencial, portanto, é a ideia de que a escolha de um determinado ponto de vista para a câmera vem não só com suas implicações estéticas, mas também morais e políticas, e que o advento do cinema moderno não pode ser devidamente compreendido sem que percebamos que a ruptura com o cinema clássico não se passa exclusivamente em nível estético.

## 2. A CÂMERA NO CINEMA CLÁSSICO

Revedo hoje filmes como *Jezebel*, de William Wyler, *No tempo das diligências*, de John Ford, ou *Trágico Amanhecer* [*Le Jour se lève*, 1939], de Marcel Carné, temos a sensação de uma arte que encontrou seu perfeito equilíbrio, sua forma de expressão ideal e, reciprocamente, admiramos neles os temas dramáticos e morais que o cinema, embora não os tenha totalmente criado, ao menos elevou a uma grandeza, a uma eficácia artística que, de outro modo, nunca teriam alcançado. Em suma, todas as características da plenitude de uma arte “clássica”. (BAZIN, 2018, p. 109)

O trecho acima, pertencente ao ensaio “A evolução da linguagem cinematográfica”, de André Bazin, apresenta uma definição possível para o cinema clássico. Embora por demais vaga, portanto insuficiente em si mesma, ela é de muito interesse na medida em que sintetiza alguns valores que constituem a essência do classicismo nas artes.

Primeiramente, Bazin fala de uma arte que “encontrou seu perfeito equilíbrio”. Esta noção de ‘equilíbrio’ pode ser explicada pelo aperfeiçoamento técnico que se seguiu, sobretudo, à incorporação do som no cinema. Se o cinema mudo, ou ao menos parte de sua produção (alguns autores com uma inclinação maior ao realismo), padecia da incapacidade de restituir o mundo com um grau elevado de verossimilhança — “para esta tendência, o cinema mudo não passava, de fato, de uma enfermidade: a realidade, menos um de seus elementos”<sup>2</sup> —, o cinema sonoro conquistou, eventualmente, esse feito: nele, encontramos, sobretudo ao fim da década de 1930, “estilos da fotografia e da decupagem perfeitamente claros e adaptados ao tema; uma total reconciliação da imagem e do som”<sup>3</sup>.

Outra informação que se depreende do parágrafo de Bazin é a ideia de uma arte que encontrou “sua forma de expressão ideal”. Ora, afirmar que o cinema possui uma forma de expressão ideal implica dizer que ele detém uma vocação, uma *essência*, da qual o classicismo — com a sua “total reconciliação da imagem e do som” — é (ou pelo menos era, no momento da escrita do texto) a sua melhor realização.

A fim de descobrir qual seria essa essência de que Bazin fala, faz-se necessário retroceder no tempo e traçar um breve percurso histórico, ao final do qual será possível definir as principais características do cinema clássico. Entre elas, o presente capítulo privilegiará o estudo do tipo de foco narrativo que predomina neste cinema. Por fim, apresentaremos os problemas ideológicos que motivaram a crítica ao cinema clássico e o eventual surgimento do cinema moderno.

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 107

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 109

## 2.1. O realismo refratado pelo prisma da linguagem

Mesmo o mais casual dos espectadores consegue intuir a ideia de uma ontologia do cinema — isto é, de um estudo sobre as propriedades essenciais do cinema. A famosa anedota sobre a sessão pública de *A chegada do trem na estação* (*L'Arrivée d'un train à La Ciotat*, Auguste e Louis Lumière, 1895) o demonstra perfeitamente: o hipotético espectador, defrontando-se com a imagem de um trem que corre obliquamente aproximando-se da câmera, confunde aquele retrato cinematográfico com a própria realidade e sai da sala, fugindo daquele objeto que ele julga ser real.

Este relato, cuja veracidade é questionável, ainda assim explica com concisão a fundamental diferença que separa a imagem fotográfica — e, por consequência, a cinematográfica — dos demais meios artísticos que a precederam: a sua relação intrínseca com a realidade, com a matéria pró-filmica. Enquanto as artes plásticas contavam necessariamente com a intervenção do artista, o cinema prescinde desta, visto que a câmera registra exata e automaticamente os objetos que mira. Bazin, em sua “Ontologia da Imagem Fotográfica”, coloca: “a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente, por sua própria essência, a obsessão de realismo” (2018, p. 30).

Em “O mito do cinema total”, Bazin continua este raciocínio, interpretando o surgimento do cinema como produto de uma obsessão coletiva — da qual padeceram todos os inventores da fotografia e do cinema, de Nicéphore Niépce aos irmãos Lumière — com a ideia de um *realismo integral*; de um meio que possa reproduzir a realidade com o máximo de verossimilhança possível.

O mito diretor da invenção do cinema é, portanto, a realização daquele que domina confusamente todas as técnicas de reprodução mecânica da realidade que apareceram no século XIX, da fotografia ao fonógrafo. É o mito do realismo integral, de uma recriação do mundo à sua imagem, uma imagem sobre a qual não pesaria a hipoteca da liberdade de interpretação do artista, nem a irreversibilidade do tempo. Se em sua origem o cinema não teve todos os atributos do cinema total de amanhã, foi, portanto, a contragosto e, unicamente, porque suas fadas madrinhas eram tecnicamente impotentes para dotá-lo de tais atributos, embora fosse o que desejassem. (BAZIN, 2018, p. 40)

É sob a promessa de um realismo integral, portanto, que o cinema ganha a sua razão de ser, e é ela que vai motivar uma série de inovações técnicas no sentido de garantir aos filmes um grau cada vez maior de realismo.

Essa promessa, porém, nunca se concretiza plenamente<sup>4</sup>, sobretudo pelo caráter utópico da afirmação acerca da ausência de “liberdade de interpretação do artista”. Ismail Xavier destaca o advento da montagem como o ponto a partir do qual a defesa de uma “objetividade” da composição filmica torna-se insustentável.

Cada imagem em particular foi impressa na película, como consequência de um processo físico "objetivo", mas a justaposição de duas imagens é fruto de uma intervenção inegavelmente humana e, em princípio, não indica nada senão o ato de manipulação. Para os mais radicais na admissão de uma pretensa objetividade do registro cinematográfico, tendentes a minimizar o papel do sujeito no registro, a montagem será o lugar por excelência da perda de inocência". (XAVIER, 2005, p. 24)

Responsável pela superação da estética do “teatro filmado” — associada ao período do cinema de atrações —, a montagem colocou aos cineastas um problema inédito: o problema da descontinuidade. Se um plano cinematográfico, visto isoladamente, replica a experiência do mundo na medida em que se apresenta como um *continuum* de imagens, a justaposição de planos diferentes viola a continuidade da experiência. Este fenômeno, que Xavier chama de “descontinuidade elementar”, obrigará os cineastas a escolher entre dois caminhos possíveis: “buscar a neutralização da descontinuidade elementar ou buscar a ostentação desta descontinuidade”. (2005, p. 24)

O cinema norte-americano, responsável por parte considerável da produção cinematográfica em suas primeiras décadas de existência, tomou o caminho da neutralização da descontinuidade. Durante a primeira década do século XX, surgem filmes, como os de Edwin S. Porter (*The Great Train Robbery*, 1903), que apresentam uma narrativa segmentada em cenas. Essas cenas, justapostas, têm a sua descontinuidade suavizada pelas relações de causa e consequência que as ligam: uma vez decorrida a ação na presente cena, as personagens se deslocam a um próximo lugar, onde a cena seguinte retomará o andamento da trama.

Mais adiante — sobretudo na década seguinte —, popularizam-se os filmes que, além de apresentarem segmentação em cenas, têm estas mesmas segmentadas, por sua vez, em planos. É deste momento, portanto, que data o advento da *decupagem*. O seu principal expoente é David Wark Griffith, por parte de quem Ismail Xavier (1984, p. 19-20) reconhece o uso da técnica do campo/contracampo já no ano de 1909, com o curta *A Drunkard's Reformation*. A alternância de planos, no caso desta técnica, se justifica pelo movimento que

---

<sup>4</sup> O próprio Bazin confere ao cinema a analogia de uma “assíntota da realidade”, aproximando-se progressivamente do realismo integral mas nunca alcançando-o por completo.

ocorre no interior da cena: quando, por exemplo, uma personagem fala, usa-se um plano que a enquadra; quando a outra retruca, a montagem vai buscar o contraplano... em suma, “temos a continuidade produzida como resultado de uma manipulação precisa da atenção do espectador, onde as substituições de imagem obedecem a uma cadeia de motivações psicológicas” (XAVIER, 2005, p. 33).

É precisamente esta lógica que irá legitimar o uso de tantos outros procedimentos de montagem (como, por exemplo, a montagem paralela, também popularizada e levada ao paroxismo por Griffith em alguns de seus filmes de longa-metragem): admite-se a descontinuidade visual na medida em que os cortes acompanham o movimento do drama. Dessa maneira, o que os filmes obtêm é uma continuidade de outra natureza, *reconstruída*.

As famosas regras de continuidade funcionam justamente para estabelecer uma combinação de planos de modo que resulte uma sequência fluente de imagens, tendente a dissolver a "descontinuidade visual elementar" numa *continuidade espaço-temporal reconstruída*. O que caracteriza a *decupagem clássica* é seu caráter de sistema cuidadosamente elaborado, de repertório lentamente sedimentado na evolução histórica, de modo a resultar num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo rendimento dos efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível. (XAVIER, 2005, p. 32)

Por fim, o cinema sonoro — utilizado em Hollywood a partir de 1927 — vem facilitar ainda mais a solução da descontinuidade. A alternância de planos, afirma Xavier (2005), torna-se ainda menos “problemática” quando a *continuidade sonora* compensa a *descontinuidade visual*: se os sons característicos de determinada cena se mantêm, os ângulos e posições da câmera podem variar sem que se perca a noção de que tudo se passa no mesmo ambiente.

O advento do som representa, talvez, a última etapa na consolidação de um estilo clássico. Inaugurado em 1927 e implementado com frequência crescente ao longo dos próximos anos, o som restitui os ambientes captados com tamanha precisão a ponto de fazer jus à colocação de Bazin — “total reconciliação da imagem e do som”.

Eis que, após o problema da descontinuidade — proporcionado pela montagem — e a sua eventual superação, por meio dos procedimentos técnicos vistos acima, o cinema recupera o realismo. Não aquele realismo primitivo de outrora, que antecede a montagem, tampouco o mítico realismo integral, cuja promessa não se pode realizar: um realismo que, através do repertório linguístico sedimentado ao longo das primeiras três décadas de existência do

cinema, empreendeu a transformação da “descontinuidade elementar” numa *continuidade reconstruída*. Um realismo refratado pelo prisma da linguagem.<sup>5</sup>

## 2.2. A câmera como esquema cognitivo

O apanhado histórico realizado até aqui tornou explícito que, por volta da década de 1930, após o estabelecimento da decupagem clássica e do som direto, todo o progresso técnico necessário havia sido feito no sentido da consolidação de um *método clássico* de produção cinematográfica. Esse método tem como um de seus principais valores a *transparência*: o filme clássico apaga os traços da sua própria construção, apresentando-se como uma *janela* para a diegese (XAVIER, 2005, p. 9). Transformando a descontinuidade em continuidade, ele manipula a atenção do espectador a fim de torná-lo plenamente imerso na narrativa apresentada.

Cabe, agora, após o estudo do método clássico do ponto de vista da técnica, abordá-lo do ponto de vista da narrativa. Pois o alargamento dos horizontes técnicos do cinema foi certamente motivado pela necessidade de contar histórias cada vez maiores, mais ricas de detalhes, mais minuciosas na descrição, dotadas de cada vez mais núcleos narrativos diferentes... tome-se, novamente, o exemplo de Griffith: a complexidade narrativa de seus filmes torna-se notadamente maior ao longo do tempo, à medida que ele passa dos curtas aos longas-metragens.

O filme clássico, afirma David Bordwell em seu estudo sobre a Hollywood clássica<sup>6</sup>, trabalha predominantemente com uma narrativa que decorre em ordem linear, obedecendo o “padrão canônico de estabelecimento de um estado inicial de coisas que é violado e deve ser restabelecido” (BORDWELL, 1986, p. 279). Esse padrão recebe comumente o nome de “estrutura de três atos”, visto que cada etapa do ciclo — equilíbrio, perturbação do equilíbrio e eventual reconquista do equilíbrio — corresponde a um ato. Além disso, Bordwell destaca que a narrativa clássica costuma conciliar duas linhas de enredo simultâneas: “uma que envolve o romance heterossexual [...], e outra que envolve uma outra esfera – trabalho, guerra, missão ou busca, relações pessoais”.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Expressão cunhada por Bruno Andrade (2012) a propósito de *Os novos centuriões* (Richard Fleischer, 1972).

<sup>6</sup> Se parece apropriado, aqui, tomar a parte pelo todo ao restringir a análise ao cinema norte-americano, isso se deve ao seu caráter paradigmático, à influência cultural exercida por este tipo de cinema aos demais. As regras clássicas apresentadas no texto, afinal, podem ser percebidas também em vários outros países que já possuíam, assim como os Estados Unidos, uma indústria cinematográfica desenvolvida e em pleno funcionamento.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 280



Dessa estrutura narrativa — que, não custa frisar, pressupõe a existência de personagens — emerge uma personagem principal, o protagonista, “um indivíduo distinto dotado de um conjunto evidente e consistente de traços, qualidades e comportamentos”<sup>8</sup>. Depreende-se disso que o protagonista recebe uma caracterização tridimensional, destacando-se das demais personagens justamente pela sua riqueza de detalhes ímpar. O protagonista é o principal agente causal do filme, ou seja, é a partir das suas ações que a história se põe em movimento: é ele quem deve lutar pela superação da crise e retomar o equilíbrio com o qual a narrativa se iniciou; é ele, também, que terá o seu romance concretizado ao final, muitas vezes na forma de um beijo (Bordwell nota a abundante recorrência deste tipo de cena no encerramento dos filmes hollywoodianos).

Se existe uma personagem que podemos chamar de principal, e se ela recebe um tratamento privilegiado no filme (no sentido de uma caracterização relativamente complexa), então é possível supor — e essa suposição se confirma no visionamento de parte significativa dos filmes clássicos — que boa parte da projeção se passa na companhia dessa personagem; que o ponto de vista sob o qual o espectador testemunha os acontecimentos, por vezes, confunde-se com o ponto de vista da própria personagem. Gilles Deleuze, acerca das condições de percepção no filme clássico<sup>9</sup>, dizia: “E não é este o destino constante da imagem-percepção no cinema — fazer-nos passar de um dos pólos ao outro, isto é, de uma percepção objetiva a uma percepção subjetiva e vice-versa?” (DELEUZE, 1985, p. 96).

O que Deleuze quer dizer é que observamos no cinema clássico a utilização tanto de imagens *objetivas* — “quando a coisa ou o conjunto são vistos do ponto de vista de alguém que permanece exterior a esse conjunto” — quanto de imagens *subjetivas* — quando “a coisa [é] vista por alguém ‘qualificado’, ou o conjunto tal como é visto por alguém que faz parte desse conjunto”<sup>10</sup>. Muitas vezes, no entanto, a câmera não se limita aos extremos desses pólos: ao invés disso, Deleuze propõe a ideia de uma *imagem semi-subjetiva*<sup>11</sup> — pegando emprestada a expressão de Jean Mitry — para descrever aqueles momentos em que a câmera revela traços de subjetividade ao mesmo tempo que não confunde totalmente o seu ponto de vista com o da personagem.

É esta, portanto, a condição da câmera no cinema clássico: não se limitando apenas à captação dos dados concretos da narrativa, ela captura também elementos da percepção

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 279

<sup>9</sup> O conceito de imagem-movimento, do qual faz parte a imagem-percepção comentada no trecho, é associado por Deleuze, grosso modo, ao cinema clássico.

<sup>10</sup> DELEUZE, Gilles. *Cinema 1 – A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 95.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 96

particular das personagens que compõem o filme. Ela, em outras palavras, “adentra” as personagens, quando convém, confundindo (total ou parcialmente) o ponto de vista delas com o seu próprio. Ela tem uma capacidade irrestrita de conhecimento dos objetos apresentados pela história, donde pode-se concluir que a câmara “clássica” se caracteriza pela sua narração *onisciente*.

Bordwell (1986, p. 287) associa a onisciência narrativa do cinema clássico à onipresença espacial da câmara, ou seja, à sua capacidade de acessar todo e qualquer ponto do espaço diegético necessário para a revelação de dados da narrativa. Isso se possibilita, como o subcapítulo anterior tratou de mostrar, com o advento da decupagem das cenas. A utilização de um esquema de plano/contraplano numa cena em que um diálogo decorre, por exemplo, é um ótimo exemplo de onipresença espacial: ora acompanhamos a perspectiva de uma das personagens (que pode ser mais ou menos subjetiva, de acordo com as intenções do realizador), ora passamos à perspectiva da outra. A montagem alterna entre os planos, pautada sempre nas “linhas de força” sugeridas pela dramaturgia: lá onde existe uma informação relevante cuja captação se torna essencial para o progresso da narrativa, a montagem irá buscá-la em detrimento dos demais ângulos possíveis.

Sobre todo esse processo, Bordwell (1986) destaca:

Em 1935, um crítico<sup>12</sup> afirmava que a câmara é onisciente no sentido de que "estimula, através da escolha correta de seu objeto e posicionamento, a sensação no receptor de 'estar presente à porção mais vital da experiência - no ponto mais vantajoso de percepção' ao longo de todo o filme". Enquanto os planos-sequências de Miklós Jancsó criam padrões espaciais que recusam a onipresença, restringindo drasticamente o conhecimento de informações sobre a história pelo espectador, a onipresença clássica transforma o esquema cognitivo a que denominamos "câmera" em um observador invisível ideal, liberto das contingências de tempo e espaço, mas discretamente confinado a padrões codificados, em nome da inteligibilidade da história. (p.287-288)

Do trecho acima, vale deter-se brevemente na ideia da câmara como um ‘esquema cognitivo’. A expressão, que tem raízes na psicologia, não deve, aqui, ser interpretada sob este viés; levemos em conta o sentido das palavras, sem reportá-las a conceitos que lhe são externos.

Assim: a câmara é a estrutura a partir da qual o conhecimento do mundo, no cinema, é possível. Não apenas possível, neste caso particular, mas *garantido*, pois a câmara do cinema clássico é onisciente. Aquilo que a câmara mostra é a verdade incontestável (e o filme clássico não engana o espectador senão propositalmente, como nos casos em que uma

---

<sup>12</sup> A citação feita por Bordwell neste trecho é atribuída a A. Lindsley Lane.

imagem subjetiva, imprecisa, é “consertada”, tornada objetiva, ao final da narrativa, quando o mistério do filme se esclarece). Trata-se, portanto, no caso da câmera clássica, de um esquema cognitivo de máximo rendimento, que supera a cognição humana pelo simples fato de não apresentar limitações: o olhar do cinema clássico é um olhar supra-humano, divino.

Quanto às implicações estéticas da câmera onisciente, o presente trabalho já teve a oportunidade de apresentá-las: um espetáculo pautado pela transparência, pela imersividade, pelo ilusionismo; uma infinidade de pontos de vista possíveis... Por outro lado, quanto às implicações ideológicas deste tipo de foco narrativo, ainda resta investigá-las. Tal investigação será de grande ajuda para a compreensão dos motivos que alçaram o método clássico à condição de *regra* da indústria cinematográfica ao mesmo tempo que ajudará a entender os motivos pelos quais ele será posteriormente criticado.

### 2.3. A fotologia e a crítica ao ilusionismo

Publicado nos *Cahiers du cinéma* em 1970, o texto “Sobre *Salador*: cinema e publicidade”, de autoria do crítico Serge Daney, introduz um conceito útil no estudo das implicações ideológicas da câmera onisciente no cinema clássico: o conceito de *fotologia*.

O cinema, segundo Daney, reforça uma “tradição metafísica ocidental” que se pauta na primazia do olhar sobre todos os demais sentidos do homem. Ademais, além de reforçá-la, ele a aprofunda: em virtude da sua capacidade de reproduzir mecanicamente os objetos, o cinema foi erroneamente investido do status de *documento* daquilo que fotografa; um documento não apenas das suas propriedades visíveis, mas da própria essência, da totalidade dos objetos, como se ele fosse capaz de captá-las.

O cinema que se sonhava "em relação direta com o mundo" postulava que do "real" ao visual, e do visual à sua versão filmada, uma mesma verdade se refletia ao infinito, sem distorção nem perda. E supõe-se que, num mundo onde dizem à vontade "eu vejo" significando "eu entendo", um sonho assim não tem nada de casual, a ideologia dominante — aquela que postula: real = visível — tem todo o interesse em encorajá-lo. (DANEY, 2007, p. 35)

A confusão do ‘real’ com o ‘visível’ é, vale dizer, política e ideologicamente motivada, visando à manutenção de uma estrutura de dominação: levado a acreditar que um dado fenômeno pode ser integralmente explicado pelo seu componente visível, o espectador de cinema se vê alvo de mistificação. É no sentido de criticar esta confusão, portanto, que

Daney cunha o termo “fotologia”. Ele próprio não delimita o seu significado com precisão, embora proponha um sentido possível.

O que é a "fotologia"? Poderia ser o discurso da luz? Um discurso teleológico certamente, se é verdade que a teleologia consiste em "neutralizar a duração e a força em favor da ilusão do simultâneo e da forma" (Derrida). A duração e a força: dito de outra maneira, o trabalho: "A luz apaga seus traços; invisível, ela torna visível".<sup>13</sup>

Ao “neutralizar a duração e a força”, “[apagar] seus traços”, o cinema nos apresenta imagens que parecem espontâneas, que parecem prescindir de intervenção humana (pode-se inclusive, aqui, retomar Bordwell (1986, p. 288): “a fábula não parece ter sido construída, mas preexistir à sua representação narrativa”). Enfim, Daney (2007, p. 37) resume a ideia com concisão: “Chamamos de “fotológica” essa obstinação em confundir visão e conhecimento”.

Daney não chega, no texto, a nomear explicitamente o cinema clássico como reprodutor da fotologia. No entanto, pelo conjunto de características aqui descrito, a inferência é perfeitamente possível: ora, o tipo de cinema que preza pelo ilusionismo, que toma como garantido o conhecimento integral dos seres e objetos mostrados, é justamente o clássico.

Em outro texto, porém, Daney fala explicitamente do cinema clássico, e em termos próximos dos usados em “Sobre *Salador*”. Em “A rampa (bis)”, publicado em seu livro de mesmo nome — “A rampa” —, o crítico define o cinema clássico como o período da história em que “os cineastas souberam produzir a ilusão daquilo que parece faltar desde sempre no cinema: a profundidade” (1983, p. 171, tradução própria). Quando ele fala de ‘profundidade’ no filme clássico, Daney quer dizer o mesmo que André Bazin quando este falava que “a tela é centrífuga” (BAZIN apud. XAVIER, 2005, p. 20): as imagens do cinema clássico implicam a existência de mundos dos quais elas são uma mera parte. Referenciando o filme de Fritz Lang, *O Segredo da Porta Fechada* (*Secret Beyond the Door*, 1948), Daney diz que o cinema clássico firma com o espectador um pacto segundo o qual “existe algo atrás da porta”. O exemplo é bastante didático: a imagem de uma porta, segundo o modelo clássico ilusionista, não apenas denota a presença de uma porta como também pressupõe a existência de *algo atrás dessa porta*, de uma diegese da qual a câmera, se não mostra diretamente, sugere a presença. Este pacto firmado pelo cinema clássico é o pacto fotológico: vislumbrar aquilo que está “atrás da porta” seria justamente deixar-se iludir por um mundo falso que, no entanto,

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 36

apresenta-se a nós como verdadeiro.

O pacto com o espectador não se trata senão de uma coisa: existe alguma coisa atrás da porta. Não importa o que seja. Talvez seja o horror. Mas esse horror ainda é melhor que a constatação fria e desencantada de que não há nada e que não pode haver nada, já que a imagem do cinema é uma superfície sem profundidade. Isso é o que o cinema moderno vai lembrar, quebrando o pacto. (DANEY, 1983, p. 171, tradução própria)

Por outro lado, o que o texto passa a evidenciar a partir do trecho acima é uma cisão de certa parte da produção cinematográfica com o "modelo teatral-propagandista"<sup>14</sup> do cinema clássico. Um outro cinema — cuja condição de oposição ao clássico torna apropriado o nome de *moderno* — passa a ser praticado por um grupo heterogêneo de cineastas, cuja principal semelhança residia na recusa dos valores do cinema clássico.

Eu chamaria de moderno o cinema que assumiu a não-profundidade da imagem, que a reivindicou e que pensou em torná-la — com humor ou fúria — uma máquina de guerra contra o ilusionismo do cinema clássico, contra a alienação das séries industriais, contra Hollywood. Esse cinema nasceu — não por acaso — na Europa destruída e traumatizada do pós-guerra, sobre as ruínas de um cinema arruinado e desqualificado, sobre a recusa fundamental da aparência, da *mise en scène*, do palco. (DANEY, 1983, p. 172)

Se o cinema clássico se caracteriza pela sua profundidade — ou seja, pelo aspecto “transparente” da tela, que tem como consequência um alto grau de ilusionismo —, a tônica do cinema moderno será, portanto, a *não-profundidade*; se o cinema clássico revelava-se cúmplice da fotologia, o cinema moderno a rejeita (ou, no mínimo, estabelece com ela novas e mais complexas relações); donde podemos supor que a câmera onisciente passa, a partir de agora, por uma espécie de crise. O ponto que se faz importante frisar, enfim, é que, a partir deste momento, emerge um novo regime de produção de imagens, cujas particularidades o presente trabalho tratará, no capítulo seguinte, de analisar.

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 174, tradução própria

### 3. A CÂMERA NO CINEMA MODERNO

No capítulo anterior, analisamos a ascensão e consolidação de um método clássico de realização cinematográfica. Ao fazê-lo, tomamos como foco da análise — numa operação metonímica — o cinema clássico hollywoodiano. Tal redução foi justificada pelo caráter paradigmático do cinema norte-americano: encontraremos nos cinemas clássicos de diversos outros países boa parte dos procedimentos formais e narrativos popularizados por Hollywood<sup>15</sup>. Segundo Bordwell (1986, p. 299), "Após 1917, as formas de realização cinematográfica dominantes no exterior foram profundamente afetadas pelos modelos narrativos utilizados pelos estúdios americanos".

O capítulo se encerra, porém, apontando para uma ruptura com o cinema clássico — que se anuncia em meados da década de 1940, mas atinge seu ponto de maior intensidade a partir do final dos anos 1950. Chamamos os filmes que propõem tal ruptura de *modernos*, e é sobre eles que recai, agora, o foco do presente trabalho.

Não podemos, como foi feito anteriormente, reincidir na metonímia para realizar uma análise suficientemente satisfatória do cinema moderno: ele é demasiadamente descentralizado, difuso, diverso em estilo, para que possamos encontrar em um tipo particular de cinema moderno características presentes em todos os demais. Tampouco ele tem origens definidas: apesar de ser mais fortemente associado a determinados movimentos (o neorrealismo italiano; a *nouvelle vague* francesa; os diversos “cinemas novos” norte-americanos, europeus e latinoamericanos), não é possível precisar com absoluta exatidão o advento da modernidade cinematográfica. Ao invés disso, notamos ocorrências distintas que vão, pouco a pouco, afirmando a chegada de um novo paradigma de produção fílmica. Essas ocorrências serão detalhadas a partir de agora.

#### 3.1. Duas vertentes

André Bazin — que, como visto anteriormente, construiu sua teoria do cinema ao redor da noção de realismo — irá associar a emergência de um cinema moderno às pesquisas empreendidas por determinados cineastas no sentido de intensificar a sensação de realismo em relação ao cinema clássico. O ponto em comum entre os pioneiros do cinema moderno

---

<sup>15</sup> Isto, evidentemente, não quer dizer que todos os demais cinemas clássicos produzidos fora de Hollywood não tenham suas particularidades; apenas, que este trabalho não as abordará.

seria, para Bazin (2018), a encenação em profundidade de campo e a utilização de planos-sequência em detrimento da montagem analítica. Dessa maneira, a visão proporcionada pela câmera aproxima-se o máximo possível da experiência do mundo pela visão humana: contínua (graças aos planos-sequência, que inibem o uso da montagem) e capaz de abarcar uma larga porção do espaço (graças à grande profundidade de campo).

Os grandes precursores do cinema moderno serão, para o crítico francês, dois<sup>16</sup>: Jean Renoir e Orson Welles. Cronologicamente, Renoir é o primeiro deles a fazer uso de tais técnicas. Bazin, a respeito de *A Regra do Jogo* (*La règle du jeu*, 1939) — que, até então, representava o mais avançado experimento de Renoir na implementação da profundidade de campo e dos planos-sequência — aponta:

Em Renoir, a busca da composição em profundidade da imagem corresponde efetivamente a uma supressão parcial da montagem, substituída por frequentes panorâmicas e entradas no quadro. Ela supõe o respeito à continuidade do espaço dramático e, naturalmente, de sua duração. (BAZIN, 2018, p. 114)

Enquanto a câmera clássica se fazia valer da sua onipresença para navegar os espaços, frequentemente “saltando” de um lugar para o outro (por meio da montagem), a câmera de Renoir os percorre, muitas vezes, de maneira contínua, renunciando à montagem. A seção mais famosa de *A Regra do Jogo*, aquela em que se narra uma festa que acontece dentro de um castelo, é repleta de planos-sequência em que a câmera, situando-se ao nível das personagens e se movimentando como elas, se desloca de um aposento ao outro com a mesma naturalidade dos convidados da festa.

Dois anos depois, Orson Welles torna-se o mais notável caso de encenação em profundidade de campo em Hollywood. *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1941), sua estreia no cinema após passagens pelo teatro e pela rádio, foi filmado predominantemente em profundidade de campo, com cenas que, muitas vezes, desenrolam-se em uma só tomada. Bazin especula quanto às causas da adoção de tal técnica: pode ter sido esta a solução encontrada por Welles para replicar a experiência teatral no cinema, conservando a interpretação do ator em toda a sua integridade física (BAZIN, 2005, p. 83). Mas, independente do fator que motivou a escolha, o resultado estético é uma experiência de teor inegavelmente mais realista que a alternativa da montagem analítica. Ele explica:

---

<sup>16</sup> Embora Bazin atribua também a William Wyler grande importância na consolidação da técnica da filmagem em profundidade de campo, é possível notar como ele não figura tão frequentemente em seus escritos como Renoir e Welles (sobre os quais ele deixou extensa obra crítica); de modo que o presente trabalho limita a sua análise aos dois.

Digamos, para simplificar, que essa linguagem sintética é mais realista que a decupagem analítica tradicional. Mais realista e ao mesmo tempo mais intelectual, pois de certa forma obriga o espectador a participar do sentido do filme deduzindo relações implícitas, as quais a decupagem não exhibe mais na tela como peças de um motor desmontado. Obrigado a fazer uso de sua liberdade e inteligência, o espectador percebe diretamente na própria estrutura das aparências a ambivalência ontológica da realidade. (BAZIN, 2005, p. 91)

O caráter moderno de *Cidadão Kane* provém, portanto, não apenas do realismo pictórico (o aspecto contínuo da imagem, proporcionado pelos planos-sequência e pela montagem rarefeita), mas da experiência da “ambivalência ontológica da realidade” a qual o espectador é convidado a sentir diante de uma encenação que recusa guiar-lhe a atenção, conferir sentido aos eventos representados. Enquanto a decupagem analítica direciona o olhar do espectador, a filmagem em profundidade de campo o liberta, conferindo a ele a possibilidade de escolher, a cada momento, a porção do espaço a ser observada — assim como ocorre na vida.

No entanto, os exemplos de Renoir e Welles representam exceções à regra, casos isolados dentro do contexto em que produziram suas obras (Renoir, o cinema francês da década de 1930; Welles, a Hollywood clássica). A primeira ocorrência de um movimento coletivo que exhibe características de cinema moderno se dá, para Bazin, com o neorealismo italiano. Em seu estudo do cinema italiano pós-guerra, intitulado “O realismo cinematográfico e a escola italiana da Liberação”, o crítico realiza um balanço do cinema italiano produzido após o fim da Segunda Guerra Mundial, no qual são identificadas algumas características em comum entre os filmes de certos diretores (entre eles, Roberto Rossellini e Vittorio De Sica).

Nesses filmes, diz Bazin, percebe-se uma “adesão à atualidade”, “um valor documental excepcional” (BAZIN, 2018, p. 310). Isso se justifica, em parte, pelo tema abordado — a guerra e as suas consequências para o povo italiano — e, em parte, pela forma de filmá-lo — recorrendo à filmagem em locação em detrimento da filmagem em estúdio, cuja consequência visual é o retrato da destruição causada pela guerra.

Além disso, o autor destaca o aspecto bruto da narração de alguns desses filmes, que, assim como *Cidadão Kane*, renunciam à análise dos objetos e ao olhar didático da *mise en scène* clássica em prol de “fragmentos de realidade bruta”, aos quais fica a cargo do espectador atribuir sentido. Comentando o filme *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946), ele destaca:

A unidade da narrativa cinematográfica em *Paisà* não é o “plano”, ponto de vista abstrato sobre a realidade que se analisa, mas o “fato”. Fragmento de realidade bruta,



por si só múltiplo e equívoco, cujo “sentido” sobressai somente *a posteriori*, graças a outros “fatos” entre os quais a mente estabelece relações. (BAZIN, 2018, p. 330)

Toda a exposição realizada até aqui tornou suficientemente clara a ideia de que parte da produção moderna (da qual são representantes Renoir em *A Regra do Jogo*, Welles em *Cidadão Kane*, Rossellini em *Paisà*) se empenhou no sentido de intensificar a sensação de realismo na experiência do filme; escamotear os rastros de uma linguagem cinematográfica (rastros esses representados pelos ângulos e posições da câmera, pela montagem analítica...) em direção a uma experiência “pura” do mundo; uma experiência que se equipara, em algum nível, à experiência da própria visão humana. Não à toa — dirá Luiz Carlos Oliveira Jr. (2013) — uma grande fonte de inspiração para determinados cineastas modernos seja os filmes dos irmãos Lumière, nos quais se observa um registro do mundo com o mínimo possível de interferência da linguagem; um respeito pelo ritmo imanente dos eventos representados.

Esta vertente, porém, não pode ser tomada pela totalidade do cinema moderno. Existem outros filmes modernos que buscam justamente o contrário: diminuir a sensação de realismo e aumentar a de artificialismo; chamar atenção para os elementos de linguagem que moldam a matéria pró-filmica; romper com o modelo ilusionista de encenação. Ismail Xavier cunha a metáfora da *opacidade* para se referir a esses filmes. Os filmes que apresentam aspecto opaco são, segundo Xavier (2005, p. 9), aqueles que lançam mão de “operações que reforçam a consciência da imagem como um efeito de superfície, [...] chamam a atenção para o aparato técnico e textual que viabiliza a representação”. Eles podem ser considerados, quanto aos seus princípios estéticos, opostos àqueles filmes que respeitam o princípio da *transparência* — elaborado no capítulo anterior, sobre o cinema clássico.

Um exemplo notável deste tipo de cinema são os filmes de Jean-Luc Godard. Comentando-os, Xavier destaca uma série de características que, em virtude do caráter paradigmático da obra de Godard, são facilmente observadas nos demais filmes da *nouvelle vague* e, por extensão, nos demais movimentos cinematográficos de “cinema novo” que passam a eclodir pelo mundo na mesma época.

Os filmes de Godard não apresentam mais aquele tipo de espetáculo cuja imagem se oferecia como uma transparência reveladora dos fatos — ele utiliza-se, de um modo crescente, de um universo visual heterogêneo, composto de diferentes materiais, e avança decididamente rumo à descontinuidade do cinema-discurso. A câmera do cinema moderno não mais se esconde, mas participa abertamente do jogo de relações que dá estrutura aos filmes. Os atores não mais pretendem ignorar a presença do equipamento de filmagem e sua ação deixou de ser *mise-en-scène* tradicional. Agora, eles fazem o evento acontecer diante da câmera, de improviso, e

encaram a objetiva dirigindo-se diretamente à platéia. Com isto e outras estratégias de comunicação, o cinema moderno distancia-se do cinema clássico e introduz na sua imagem e no seu som, tal como a vanguarda, uma série de índices que chamam a atenção do espectador para o filme enquanto objeto, procurando criar a consciência de que se trata de uma narração, cujo trabalho começa a se confessar para a platéia. (XAVIER, 2005, p. 140-141)

Em resumo, a eclosão de um cinema moderno representa o aparecimento de filmes cuja postura diante dos valores clássicos será uma de duas: intensificar a sensação de realismo ou rechaçá-la; suprimir, na medida do possível, a sensação de uma linguagem cinematográfica intervindo na matéria pró-filmica ou ostentar orgulhosamente a presença dos elementos de linguagem. Diante destes dilemas, Renoir, Welles e Rossellini tomariam o primeiro caminho; já Godard e vários dos seus contemporâneos da *nouvelle vague* tomariam o segundo.

Para além das diferenças entre esses dois tipos de filme, devem existir também semelhanças; os dois, afinal, compartilham o predicado ‘moderno’, donde podemos no mínimo supor alguma característica em comum que os une. Será necessário, portanto, alcançar uma definição de cinema moderno que contemple ambos tipos para que possamos compreender de que maneira o moderno se diferencia absolutamente do cinema clássico, estudado anteriormente.

### 3.2. A visão relativa

Um importante estudo sobre as características essenciais do cinema moderno — ou seja, aquelas observáveis tanto nos filmes de uma vertente quanto nos de outra — se deu no artigo “Noções de cinema moderno”, escrito pelo cineasta Rogério Sganzerla.

Antes de partir para uma análise mais detalhada do cinema moderno, o autor inicia o texto com uma revisão dos princípios clássicos. O cinema clássico, segundo Sganzerla, dispõe de uma câmera onisciente; narrativa linear organizada em três atos; “montagem lógica, que tem por objeto relacionar fatos e ocorrências em função de uma intriga lógica, disciplinada e evidente” (SGANZERLA, 1965, p. 5), entre outras características. Em suma, ele sintetiza toda a descrição em uma frase: referenciando o crítico francês André Labarthe, ele diz que o cinema clássico se define pela *visão absoluta* que ele proporciona das situações retratadas. “Este ponto de vista absoluto é uma espécie de visão divina sobre os homens e o mundo; é um cinema que ‘vê do alto’”.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> *Ibid.*

Ao dizer que o cinema clássico “vê do alto”, Sganzerla não se refere literalmente à posição da câmera em relação aos objetos, mas sim à noção de superioridade que aquela estabelece com estes: “veja-se Fritz Lang, por exemplo, que vê os personagens com uma certa superioridade, uma leve indiferença” (SGANZERLA, 1965, p. 5). A câmera clássica não capta apenas os dados concretos que a realidade física lhe oferece, mas consegue decifrar até mesmo aquilo que está além desta — os sentimentos e pensamentos das personagens — e exprimi-los. Sobre isso, o autor observa: “Cada espécie de ângulo expunha obrigatoriamente uma situação: um *plongée* definia a fragilidade, o abatimento ou a solidão do personagem; o *contre-plongée*, por sua vez, pretendia o efeito inverso”<sup>18</sup>.

É aqui que se situa o cerne da ruptura do cinema moderno com o clássico. A modernidade cinematográfica tem como seu princípio mais basilar, segundo Sganzerla, a *visão relativa*, em oposição à visão absoluta. “O cinema desce à altura expressionista, abandona o *plongée* para situar-se à ‘altura do olho’”. (SGANZERLA, 1965, p. 5)

Os atributos da “visão divina”, da “visão do alto”, característicos do cinema clássico, são agora substituídos por um olhar “à altura do olho”. Isso quer dizer que o cinema moderno não mais dispõe da onipresença e da onipotência característicos do cinema clássico — atributos esses que justificam a ideia da “visão divina” —, mas sim de uma visão “humana”, ou seja, uma visão que tem suas imprecisões, suas limitações. Sobre isso, o autor aponta:

O cinema moderno parece estar baseado nas atuais noções do relativismo. Ao invés de pretender um “ângulo absoluto”, impossível na vida real, busca o “melhor ângulo possível dentro de uma situação dada”. Assim, já não há a idealização da realidade, mas uma integração com o real. A câmera procura captar os objetos tais como são — destituídos de qualquer aura romântica ou de “seus corações românticos”. (SGANZERLA, 1965, p. 5)

Do trecho acima, pode-se depreender algumas considerações de natureza epistemológica. A primeira delas é que, no cinema moderno, o conhecimento dos objetos depende do referencial a partir do qual eles são observados. É nesse sentido, portanto, que Sganzerla fala em relativismo: inexistem as verdades absolutas; no lugar delas, a câmera pode no máximo afirmar a verdade segundo o seu ponto de vista particular. Não à toa o autor nota a recorrência, em parte considerável de filmes modernos, de cenas filmadas com a técnica da “câmera na mão”<sup>19</sup>; desta maneira, a câmera moderna se coloca “à altura do olho”, muitas vezes misturando-se no espaço com as próprias personagens, e tem os seus movimentos igualados aos movimentos de um ser humano — vacilantes, frágeis. A câmera moderna, em

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> *Ibid.*

geral, rejeita o status de observador onipresente, passível de acessar todos os pontos de vista possíveis de uma dada situação; agora, o seu conhecimento só pode provir da experiência que o seu ponto de vista limitado lhe fornece.

Isso nos leva à próxima consideração: nos filmes modernos, os objetos não podem ser conhecidos senão por suas propriedades sensíveis. Enquanto a câmera clássica funcionava como um “esquema cognitivo” de máximo rendimento, captando não somente o componente material das personagens mas também o espiritual — donde podíamos ler os pensamentos das personagens, decifrar os seus pensamentos mesmo quando estes não se traduziam em sinais físicos —, a câmera moderna se limita à captação da realidade material. Em um filme moderno, não podemos conhecer os objetos senão por aquilo que eles nos dão a ver e ouvir. Este é o motivo pelo qual o cinema moderno tende a prescindir de uma descrição psicológica dos seres retratados: suprimindo o acesso aos processos mentais das personagens, não se pode estabelecer ligações de causalidade que ajudem a explicar as suas ações. Portanto, é com a modernidade, segundo Sganzerla, que o cinema concretiza plenamente o seu potencial de “arte das aparências”.

De maneira geral, o cinema moderno tenta desenvolver as possibilidades descritivas do cinema que é também a “arte das aparências”. *As aparências enganam* — a psicologia tradicional baseia-se neste axioma, mas Astruc, Godard, Antonioni acreditam que não. Por isto, a única possibilidade de conhecimento dá-se com a captação da superfície dos seres e objetos, num eterno presente — que constitui o instante privilegiado, o instante de liberdade. (SGANZERLA, 1965, p. 5)

Em um outro artigo — “A câmera cínica”, escrito no ano anterior —, Sganzerla já havia feito uma analogia muito pertinente entre o cinema moderno e outras correntes de pensamento recentes nos campos da filosofia e das ciências. Segundo o autor, podemos identificar na modernidade cinematográfica preocupações semelhantes à da fenomenologia no que diz respeito à possibilidade do conhecimento. Logo na abertura do texto, ele introduz esta ideia:

Verifica-se, tanto no cinema como no romance contemporâneo, uma acentuada preocupação pela visão, pelo olhar, como forma de captação da realidade. O mesmo acontece com a fenomenologia e a ciência moderna [...] Tanto no romance moderno como na fenomenologia parte-se da descrição da superfície e da aparência dos objetos a fim de encontrar-se o significado dos mesmos. (SGANZERLA, 1964a, p. 5)

A comparação tem bases sólidas: podemos encontrar no cinema moderno conceituado por Sganzerla o mesmo processo de *redução* caro ao método fenomenológico à medida que a

câmera, ao filmar um dado objeto, recusa atribuir-lhe predicados *a priori* e limita-se aos dados sensíveis que ela consegue perceber. O autor até usa o título de um filme de Jean-Luc Godard, *Uma mulher é uma mulher* (*Une femme est une femme*, 1961), como exemplo: “Suprime-se, assim, qualquer noção adjetiva, como, por exemplo, “a mulher é fatal”, “a mulher é misteriosa” etc. etc., para ela ser ela mesma: *Uma mulher é uma mulher*”. (SGANZERLA, 1964a, p. 5)

Não cabe agora, porém, uma explicação detalhada deste paralelo entre cinema moderno e fenomenologia. Em verdade, o que interessa reter destas reflexões de Sganzerla é a virada epistemológica que caracteriza a passagem do cinema clássico ao moderno. Se, antes, a visão absoluta garantia o conhecimento de maneira incondicional, agora, a visão relativa o coloca como uma incerteza.

### 3.3. O herói fechado

Uma vez estabelecida a relação da câmera moderna com os objetos que ela mira, parece pertinente dedicar uma porção do presente estudo ao estatuto do *protagonista* — um elemento que, como vimos, é de suma importância na narrativa clássica — no cinema moderno.

Para tal, vale retomar uma ideia construída no subcapítulo anterior: no cinema moderno, a câmera conhece as personagens somente pelas suas propriedades sensíveis; quanto às mentais, não há possibilidade de captá-las. Daí a inexistência de uma descrição psicológica das personagens, pois a câmera não é capaz de reportar as suas ações aos pensamentos que as precedem.

O filme moderno tampouco “julga” as personagens segundo uma série de princípios morais, classificando-as como boas ou más. Fazê-lo, afinal, representaria uma violação daquela atitude “fenomenológica” da câmera, apresentada anteriormente: ao contrário disso, o que a câmera moderna faz, segundo Rogério Sganzerla (1964a), é despir-se de todo e qualquer julgamento *a priori* a fim de observar as personagens com um olhar na medida do possível puro.

Sganzerla (1964a, p. 5) coloca a situação de maneira muito sucinta: tudo se passa como se a “relação dramática” entre câmera e personagem, um dos pilares do cinema clássico, não mais existisse no cinema moderno.

Um filme que exemplifica este novo tratamento dado ao protagonista é *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941). Sganzerla descreve o herói, Charles Foster Kane, como um “herói fechado”, um ser cuja essência o espectador nunca consegue realmente apreender.

Welles introduz um novo tratamento do personagem: o "herói fechado". Como se sabe, o herói clássico requisitava a sua ilustração frente a platéia, sendo-nos generosamente ofertado através de análises clínicas, lavagens cerebrais, dissecações psicológicas ou intimistas. Ao contrário, o "herói fechado" distancia-se de nós até tornar-nos um núcleo inatingível — como foi tratado este cidadão. (SGANZERLA, 1986, p. 61)

O herói fechado, portanto, é aquele que, esvaziado de descrição psicológica, carece de explicação das suas ações. Desse processo de esvaziamento, diz Sganzerla, resta uma personagem desprovida de racionalidade, que age quase à maneira de um animal: obedecendo aos seus instintos mais primitivos. “Pode-se observar que nos filmes [de Hawks, Fuller e Godard] os conflitos provêm do instinto animal dos personagens, da condição animal do homem”. (SGANZERLA, 1964a, p. 5)

Comentando especificamente o cinema de Samuel Fuller, o autor exemplifica o conceito do herói fechado por meio do filme *Casa de Bambu* (*House of Bamboo*, 1955). O filme conta a história de um policial, Eddie Kenner (Robert Stack), que se infiltra numa gangue liderada por um marginal, Sandy Dawson (Robert Ryan). Desenvolve-se a progressiva ascensão de Eddie na gangue, durante a qual ele desenvolve uma profunda relação de amizade com Sandy. No entanto, contrariando o desenrolar da narrativa até então, Eddie acaba por entregar Sandy às autoridades apesar deste laço criado entre os dois. Durante o filme, a câmera de Fuller nunca “adentra” a mente de Eddie a fim de ilustrar o seu nervosismo diante do dilema, explicar a sua decisão... a sua escolha é tomada mecanicamente e assim a narrativa se encaminha rumo ao seu fim.

Através de uma série de tautologias, que, no entanto, representam muito bem o aspecto irracional da narrativa de *Casa de Bambu*, Sganzerla (1964a, p. 5) comenta o filme:

Samuel Fuller fez tábua rasa com a psicologia em *Casa de bambu* (1954): “não se sabe porque o vilão é vilão, porque se tornou um marginal. Apresenta-se apenas um fato, ele é vilão, assim como o policial é policial. Quando o policial delata o vilão, que é seu amigo, não nos é explicado o porquê desta decisão. O único fato que sabemos é que ele traiu o amigo, porque é policial, enquanto que seu amigo é marginal”.

O filme de Samuel Fuller exemplifica muito bem, portanto, a ideia de uma personagem irracional: sendo Eddie um policial, não lhe resta outra escolha senão agir

segundo os seus instintos de policial e entregar o amigo. O filme não enquadra a sua decisão dentro de um raciocínio lógico; no lugar disso, o espectador deve se contentar com a constatação de que certas coisas estão além dos limites da compreensão humana — a câmera moderna, afinal, é dotada de um olhar não mais divino, como vimos, mas humano.

Em resumo, a teoria cinematográfica de Rogério Sganzerla investiu de um valioso arcabouço conceitual este cinema que, acentuando a distância entre sujeito e objeto, afastou-se dos valores clássicos e se afirmou como moderno. O estudo dos seus textos terá deixado claro, portanto, que o foco narrativo onisciente não mais existe no cinema moderno e que, no lugar dele, verificamos uma narração limitada, pois a câmera tem, agora, a sua capacidade de visão limitada, assim como a de um ser humano.

De todo modo, parece importante aliar ao estudo dos textos uma contraparte, na qual serão analisados alguns filmes considerados modernos. Nos próximos capítulos, os conceitos estudados aqui (a visão relativa, o herói fechado) nortearão os exercícios de análise, a fim de que verifiquemos de que maneira o foco narrativo das obras se distancia da onisciência clássica.

O procedimento de escolha do *corpus* teve de levar em consideração a natureza do nosso objeto de estudo, o cinema moderno: como foi apontado no início do capítulo, trata-se de um grupo de filmes extremamente diverso — diversidade essa que se observa tanto no estilo das obras quanto no seu contexto de produção. Após um processo de triagem, foram selecionadas três obras que, em virtude das suas diferenças, tornam a amostra representativa do grupo, apesar de pequena: *Círculo de Ferro* (1951), de Jacques Tourneur; *A Educação Sentimental* (1962), de Alexandre Astruc; e *Cuidado, Madame* (1970), de Júlio Bressane.

Além de satisfazer, com estes filmes, o objetivo principal da análise — o de verificar que tipo de foco narrativo a câmera moderna estabelece em relação à história —, será possível identificar em cada um deles alguns tópicos mencionados neste capítulo. Em *Círculo de Ferro*, retornaremos ao texto “A ‘câmera’ cínica”, de Sganzerla, identificando nele pontos em comum com o filme de Tourneur; em *A Educação Sentimental*, expandiremos as considerações feitas neste capítulo sobre a vocação fenomenológica do cinema moderno; em *Cuidado, Madame*, estudaremos como as protagonistas do filme, duas personagens concebidas aos moldes do “herói fechado”, são conduzidas pela câmera a um estado de irracionalidade.

#### 4. CÍRCULO DE FERRO (1951) E A CÂMERA CÍNICA

Em uma breve seção do capítulo anterior, discutimos o caráter excepcional de uma obra como *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941) em meio ao cinema hollywoodiano de sua época. Por meio de algumas características distintas — o “herói fechado” (encarnado na misteriosa personagem de Charles Foster Kane); a câmera que recusa um ponto de vista absoluto sobre a história de Kane, e que ao invés disso percorre uma série de pontos de vista relativos, na forma de depoimentos de seus amigos e parentes —, a obra de Welles se distancia dos princípios clássicos vigentes à época e anuncia o cinema moderno.

Existe um filme de Jacques Tourneur no qual também podemos perceber, de uma forma ou de outra, esses elementos citados acima: *Círculo de Ferro* (1951).

Tourneur, um contemporâneo de Orson Welles, tornou-se conhecido por seus filmes de “série B” realizados em parceria com o produtor Val Lewton para a RKO Radio Pictures (o mesmo estúdio que lançou os primeiros filmes de Welles, como *Cidadão Kane*): *Sangue de Pantera* (1942), *A Morta-Viva* (1943) e *O Homem-Leopardo* (1943). *Círculo de Ferro*, porém, nasce em outro contexto de produção: trata-se da primeira obra de Tourneur produzida de maneira independente, através da companhia britânica Coronado Productions. (FUJIWARA, 1998, p. 267)

O filme conta a história de Clay Douglas (Ray Milland), um homem que, após obter uma quantia significativa de dinheiro numa exploração de tungstênio na Flórida, parte para a Inglaterra em uma missão pessoal: investigar as circunstâncias da morte de seu irmão Hank, um ex-integrante do exército britânico. Tudo o que Douglas sabe sobre a morte é que ela ocorreu em uma missão realizada pela unidade em que Hank atuava, durante a Segunda Guerra Mundial. Desejando entender exatamente o que aconteceu, ele vai a Londres com o objetivo de encontrar com colegas de batalhão do irmão e obter um retrato mais preciso da situação. No entanto, a empreitada se torna mais difícil do que ele imaginava: todos os homens entrevistados por Douglas possuem histórias limitadas, incompletas, e acabam o redirecionando a uma próxima pessoa que supostamente saberá mais detalhes. Dessa maneira, a sua viagem passa por Londres, o País de Gales e a Escócia à medida que ele vai ligando os pontos da história e entrevistando novas pessoas. Paralelamente, Douglas desenvolve um romance com Elspeth Graham (Patricia Roc), uma escritora de livros infantis que ele acaba conhecendo na Escócia.

O que torna *Círculo de Ferro* um caso curioso e digno de estudo é que o filme atinge o modernismo pelo caminho inverso de *Cidadão Kane*. Se Orson Welles o fez por meio do uso



visionário de técnicas de filmagem que até então praticamente inexisiam no vocabulário clássico (a encenação em profundidade de campo; os longos planos-sequência), Tourneur adere despretensiosamente a esse vocabulário e concebe um filme que pode muito bem ser tomado, sob um certo ponto de vista, por uma obra clássica. No entanto, observaremos a partir daqui algumas pontuais discordâncias da *mise en scène* de Tourneur para com o sistema de regras clássico, que sutilmente deslocam o filme do classicismo em direção ao modernismo.

Primeiramente, parece interessante apontar como *Círculo de Ferro* é “decupado” como um filme clássico, mas não é montado como tal. Isso quer dizer que os tipos de plano utilizados por Tourneur no momento da filmagem estão de pleno acordo com os princípios clássicos — observamos, em um grande número de cenas, a divisão destas em pelo menos três tipos de plano bastante tradicionais: planos gerais e o par plano/contraplano. No entanto, a utilização destes planos na etapa da montagem muitas vezes não respeita a lógica da montagem analítica (que, como vimos, é um dos pilares do cinema clássico). O trabalho de montagem não se pauta na constante alternância de planos, buscando sempre o “melhor” e mais expressivo ângulo de acordo com o personagem que fala no momento; ao invés disso, nota-se como várias cenas se desenrolam praticamente sem cortes, permanecendo, em grande parte do tempo, na vista do plano-geral.

Um exemplo disso é a cena logo após a chegada de Douglas na Inglaterra, na qual ele visita o Departamento de Guerra, em Londres, para descobrir o endereço de um homem chamado Alfred Smithers. Durante a primeira metade da cena, o trabalho de montagem é tradicional (portanto, em consonância com o também tradicional trabalho de decupagem): apresenta-se a cena com um plano geral e, à medida que o diálogo entre Douglas e o funcionário do Departamento se desenrola, são introduzidos os seus respectivos planos (conjugados segundo a lógica do plano/contraplano). Porém, durante a segunda metade — a partir do momento em que Douglas faz o movimento de sair da sala, mas retorna —, a cena decorre toda em um só plano, no qual as personagens são observadas mais de longe.

Esta abordagem distanciada, que se repete em diversas cenas de diálogo ao longo da missão de Douglas, confere a *Círculo de Ferro* um caráter monótono e inexpressivo: percorremos uma série de conversas filmadas como verdadeiras “entrevistas”, visto que a direção de Tourneur procura registrá-las da maneira mais simples e desprovida de artifícios possível. Em *Cidadão Kane*, filme de similar estrutura dividida em relatos de diferentes pessoas, Orson Welles recorre ao uso de *flashbacks* como meio de ilustrar as diferentes histórias contadas por cada personagem, como que “adentrando” as mentes de cada um deles. Já em Tourneur, tal procedimento não é possível. A sua câmera é verdadeiramente uma

“câmera cínica”, como aquela conceituada por Rogério Sganzerla (1964a) em seu texto de mesmo nome: ela mantém, quase sempre, uma certa distância em relação às personagens; distância essa que é tanto *física* (isto é, relativa à proximidade espacial entre câmera e objeto) quanto *mental* (isto é, relativa à possibilidade de apreender o estado mental das personagens). Por conta desse distanciamento, a câmera não realiza um retrato psicológico das personagens, um retrato do mundo interior de cada uma delas e, por isso, podemos conhecê-las exclusivamente por meio dos seus gestos e palavras, nunca por meio de seus pensamentos e lembranças. No texto, Sganzerla (1964a, p. 5) escreve: “A ‘câmera’ retém apenas o essencial: as aparências visuais dos seres e dos objetos”. Portanto, ao invés de poder acessar as memórias que as personagens entrevistadas têm a respeito do irmão de Douglas, o espectador tem acesso, aqui, somente aos relatos orais dados em cada depoimento, e se alguma personagem mente ou omite dados importantes de sua história — como faz em determinado momento Sholto Lewis (Marius Goring) —, a câmera nunca o indica, permanecendo impassível durante todas as conversas entre Douglas e os homens que ele conhece em suas viagens.

A distância emocional é uma via de mão dupla: a “câmera cínica”, já que não pode acessar os pensamentos das personagens, também não é afetada por eles. Isto nos leva ao próximo ponto cuja observação se faz necessária: em *Círculo de Ferro*, não existe senão um mínimo grau de expressionismo (o que parece importante ressaltar, visto que o cinema clássico sem dúvidas pode ser caracterizado por uma dose moderada de expressionismo<sup>20</sup> na medida em que os sentimentos das personagens frequentemente se encontram inscritos na tela — veja-se novamente o conceito de *imagem semi-subjetiva*).

Para exemplificar a ausência de expressionismo no filme, podemos recorrer à trama amorosa que decorre paralelamente à trama principal. Ao longo de sua estadia na Escócia, Douglas acaba se interessando por Elspeth Graham (Patricia Roc), uma escritora de livros infantis. Nas cenas protagonizadas pelos dois, notamos mais uma discordância do filme para com os valores clássicos: se um filme clássico frequentemente confere ao interesse amoroso do protagonista um tratamento privilegiado em nível de imagem e som (que pode vir na forma do uso de *close-ups* e do “foco doce”, ou mesmo do uso de trilha musical de cunho romântico

---

<sup>20</sup> O termo “expressionismo” deve ser entendido, aqui, como a expressão da subjetividade da personagem através da *mise en scène* — Sganzerla (1965, p. 5) o explica, como vimos no capítulo passado, por meio de alguns exemplos: “um *plongée* definia a fragilidade, o abatimento ou a solidão do personagem; o *contre-plongée*, por sua vez, pretendia o efeito inverso”. Trata-se, portanto, da abordagem oposta à da “câmera cínica”, incapaz de capturar e representar o mundo interior da personagem.

etc), o filme de Tourneur se contenta em tratar Elspeth com a mesma importância de todas as demais personagens.

O cortejo entre os dois é igualmente sutil. Novamente, o filme não nos dá quaisquer dicas sobre os pensamentos de uma personagem para com a outra; se o espectador é capaz de supor alguma atração entre eles, isso se dá exclusivamente pela atração corporal que eles exprimem um pelo outro. Nesse sentido, dois momentos-chave podem ser destacados: no primeiro deles, Elspeth vai acender um cigarro para Douglas, este segura a sua mão e os dois permanecem parados naquela pose até que a vergonha de Elspeth a faz recuar (este é, aliás, um raro momento em que vemos as personagens num plano próximo); no segundo, Elspeth mostra a Douglas alguns dos seus trabalhos, ao que ele se vira para encará-la em silêncio, aproximando o seu corpo do dela (aqui, retornamos à usual postura “cínica” da câmera, mirando as personagens de longe e num ângulo perpendicular a elas).

**Figura 1** - Frame de *Círculo de Ferro* (Jacques Tourneur, 1951)



Fonte: *Círculo de Ferro* (Jacques Tourneur, 1951)

**Figura 2** - Frame de *Círculo de Ferro* (Jacques Tourneur, 1951)



Fonte: *Círculo de Ferro* (Jacques Tourneur, 1951)

Nenhuma destas duas cenas, vale frisar novamente, é ornada com trilha musical. Este é outro ponto em que se pode perceber uma grande distância entre *Círculo de Ferro* e um tradicional filme clássico: a ausência de música. O filme de Tourneur, aliás, decorre praticamente o tempo todo numa alternância entre diálogos e silêncio absoluto, porque mesmo os sons diegéticos são utilizados de maneira bastante econômica. Destaca-se um ou outro efeito sonoro quando a sua presença é particularmente importante para a cena (no clímax do filme, por exemplo, em que as personagens estão no campo empunhando armas e um tiroteio parece iminente, ouvimos os sons das armas carregando); mas os ambientes nos quais o filme se passa possuem, no geral, uma representação sonora muito tímida.

Existem, porém, algumas exceções a esta regra, pois podemos perceber a utilização de trilha musical em determinados momentos: primeiro, em duas cenas de ambientação (a chegada de Douglas à Inglaterra e, mais tarde, a sua chegada à Escócia); segundo, em uma cena de grande importância dramática no desenvolvimento da trama amorosa (o dia seguinte ao primeiro beijo do casal, quando uma música alegre entra para reforçar a resolução da tensão romântica que se construía até aquele ponto).

Enfim, resta agora fazer alguns apontamentos a respeito do protagonista do filme, Clay Douglas; pois, se as comparações com *Cidadão Kane* foram até aqui justificáveis, certamente será possível considerar Douglas, assim como Charles Foster Kane, um “herói fechado”. E de fato, tal leitura é possível.

Chris Fujiwara (1998) destaca como o retrato de Douglas feito por Tourneur é bastante ambíguo, dada a diversidade de temperamentos contida na atuação de Ray Milland: ora ele parece amigável, ora parece agressivo. Obstinado ao extremo, Douglas toma todas as ações necessárias a fim de alcançar os seus objetivos; e se isso significa ultrapassar certos limites morais, ele não hesitará em fazê-lo mesmo assim — tome-se como exemplo o seu comportamento grosseiro para com Sholto Lewis quando eles conversam sobre o irmão de Douglas, ou a sua insistência em adentrar a casa de Elspeth, mesmo quando esta deixa claro que não quer recebê-lo. Ainda assim, a câmera se isenta de retratar tais situações como desconfortáveis.

A visão distanciada e ambígua que o filme tem de Douglas nos desconcerta. [...] Tourneur se permite mostrar a personagem em diferentes aspectos, de diversas distâncias, sem precisar explicar à plateia (como ele teria de fazer em um "filme psicológico") o que essas mudanças significam. [...] O filme nunca decide o seu ponto de vista sobre Douglas, nunca esclarece como o espectador deve olhar para ele. (FUJIWARA, 1998, p. 269, tradução própria)

O que o trecho deixa claro é que não existe um julgamento por parte do diretor sobre a personagem, independente das suas ações. Mais uma vez, a ideia de uma “câmera cínica” se aplica aqui: as personagens não são definidas segundo uma moral exterior ao filme, e mesmo para Douglas — o protagonista, portanto o personagem de caracterização mais complexa do filme — não se abre uma exceção, nem mesmo para tentar retratá-lo como um homem bom.<sup>21</sup>

O mesmo se pode dizer quanto à descrição psicológica da personagem: ela praticamente inexistente. Sabemos que o motor da narrativa é a vontade de Douglas de solucionar o mistério da morte do irmão, mas o porquê dessa vontade nunca parece exatamente claro. O filme não dispõe, como muitas narrativas clássicas, de um “incidente incitante” que coloca em Douglas a vontade de embarcar nesta missão; pelo contrário, desde a primeira cena do filme ele parece resolvido a fazê-lo e, quando perguntado sobre os motivos da viagem, ele é evasivo: “Sammy, eu não vou lhe dizer nada”, ele retruca ao seu parceiro profissional, no começo do filme. O único momento do filme em que o espectador consegue vislumbrar uma justificativa possível para o empreendimento de Douglas é justamente no único momento do filme em que ele verbaliza seus sentimentos a respeito do irmão: desabafando com Elspeth, ele confessa que se sente parcialmente culpado pelo

---

<sup>21</sup> Sabemos que, em grande parte dos filmes clássicos hollywoodianos, existe um esforço no sentido de fazer sobressair as características positivas do protagonista em detrimento das negativas, de modo a facilitar os processos de projeção e identificação por parte do espectador. Segundo Edgar Morin (1997, p. 92), “O herói simpático, tão diferente do herói trágico ou do herói lastimável, e que desabrocha em detrimento deles, é o herói ligado identificativamente ao espectador”.

desaparecimento do irmão, visto que foi ele o responsável por criá-lo, na ausência dos pais, e que os seus métodos de criação podem não ter sido os mais apropriados. O seu desejo, portanto, é o de, por meio de histórias alheias, criar uma imagem suficientemente clara do irmão em seus últimos dias de vida, uma imagem que ajude a conferir sentido a um evento (a sua morte) cuja causa ele não consegue conceber.

Ao final do filme, o objetivo de Douglas é conquistado (ele consegue obter uma descrição precisa do momento da morte do irmão, incluindo a causa da morte e o assassino), mas, paradoxalmente, o sucesso da missão o deixa profundamente frustrado, pois o único pressuposto que ele carregava a respeito do irmão — o de que ele era um homem bom — ruiu diante da explicação dos homens que lhe contaram a história. Hank, dizem Sholto Lewis e Hamish, era um soldado irresponsável, que precisou ser sacrificado pelo bem do grupo, para que os seus erros não custassem a todo o batalhão as suas vidas.

Eis que *Círculo de Ferro* é, assim como *Cidadão Kane*, um filme sobre a impossibilidade de conhecermos uma dada personagem. Se, no filme de Orson Welles, percorremos uma série de depoimentos no sentido de descobrir a essência de Charles Foster Kane (cada depoimento contradizendo, embaralhando o anterior), no filme de Jacques Tourneur a investigação da personagem de Ray Milland é igualmente frustrada: o seu caminhar melancólico para fora de campo, ao final do filme, representa a sua resignação diante do fato de que nunca conhecerá efetivamente o seu irmão; que nem mesmo a inocência e a bondade do irmão, conhecimento que ele tinha como certo ao início da narrativa, é livre de suspeitas.

Jacques Tourneur realiza, portanto, um filme sobre os limites do conhecimento humano. E, ao fazê-lo, ele toma como princípio estético a própria ideia de que não podemos ter acesso a todos os dados de uma determinada situação. A câmera de Tourneur recusa a visão absoluta clássica — seria cômodo, por exemplo, apresentar toda a história por meio de *flashbacks* ou revelar a cena da morte do irmão ao final — e adere à visão relativa para contar a história de um homem condenado à constatação de que o seu próprio irmão lhe parecerá para sempre um desconhecido.

É por este motivo e pelos outros elaborados acima que, a despeito de uma certa compatibilidade com os valores do cinema clássico (o que se verifica, por exemplo, na decupagem do filme, na renúncia apenas parcial à psicologia), *Círculo de Ferro* nos parece mais próximo do modernismo que do classicismo.

## 5. A EDUCAÇÃO SENTIMENTAL (1962) E A FENOMENOLOGIA

Antes de se tornar diretor de cinema, Alexandre Astruc deteve-se no exercício da crítica. Durante este período, teve a oportunidade de escrever para algumas das mais célebres revistas de cinema francesas, entre elas a *Cahiers du cinéma*, tendo integrado a primeira equipe de redatores da revista.

Contudo, o seu texto de maior popularidade antecede esse momento: em 1948, Astruc publica no *L'écran français* o ensaio “Nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-caneta”. Nele, o autor faz a defesa de uma tendência do cinema contemporâneo — representada, em suas palavras, por Jean Renoir, Orson Welles e Robert Bresson — em que se pode observar um estado de maturidade, de autonomia artística do cinema em relação aos demais meios que o precederam.

O cinema está a caminho de tão simplesmente tornar-se um meio de expressão, isso o que foram todas as artes antes dele, isso o que foram em particular a pintura e o romance. Após ter sido sucessivamente uma atração de feiras, uma diversão análoga ao teatro de *boulevard*, ou um meio de conservar imagens da época, ele se torna, pouco a pouco, uma linguagem. (ASTRUC, 2012, n.p)

O cinema praticado até então, segundo Astruc, se limitava à satisfação de utilidades exteriores a si mesmo: a conservação das aparências por meio da exatidão fotográfica (cujo maior exemplo é Lumière), a reprodução do teatro de *vaudeville* (aqui, pensemos em Charlie Chaplin, Buster Keaton e todos os demais “silent clowns”), adaptações literárias, etc. Sobre este último item, inclusive, Astruc destaca a enorme recorrência de adaptações literárias de baixa qualidade. Por outro lado, a inovação proporcionada pela “vanguarda” (com esta expressão, ele está se referindo ao cinema moderno) seria justamente a emancipação do cinema em relação a esses outros meios de expressão, o desenvolvimento de uma linguagem própria. “Uma linguagem, ou seja, uma forma na qual e pela qual um artista pode exprimir seu pensamento, por mais que este seja abstrato, ou traduzir suas obsessões do mesmo modo como hoje se faz com o ensaio ou o romance”. (ASTRUC, 2012, n.p)

Quatorze anos depois, em 1962, o já cineasta Astruc realiza o longa-metragem *A Educação Sentimental*. O filme, como o título sugere, adapta para o cinema o consagrado romance de mesmo nome, escrito por Gustave Flaubert. A escolha, a princípio, parece ousada: Astruc deverá se esforçar para evitar as fraquezas e as comodidades que ele próprio observava nas adaptações literárias de sua época; fazer do seu filme mais que a mera ilustração de uma narrativa romanesca, mas uma obra autônoma, distinta, dotada de méritos próprios.

Nesse sentido, podemos dizer que o exercício de Astruc é bem sucedido: trata-se de uma obra inegavelmente moderna, que, distanciando-se significativamente dos princípios do cinema clássico, subverte as expectativas que o espectador pode nutrir a respeito de uma adaptação literária e rejeita o status de obra derivada. A presente análise, portanto, não se ocupará de comparações com o livro de Flaubert; no lugar disso, objetiva-se uma análise imanente do filme, privilegiando o estudo de características que o afastam da narração clássica e o aproximam do cinema moderno.

*A Educação Sentimental* conta a história de Frédéric (Jean-Claude Brialy), um jovem que se muda de Le Havre para Paris a fim de estudar na capital. Lá, ele se apaixona por Anne (Marie-José Nat), esposa de Didier (Michel Auclair). No entanto, o romance dos dois será dificultado por Catherine (Dawn Addams), que é apaixonada por Frédéric e fará de tudo para tirá-lo de Anne.

Antes de tudo isso acontecer, a primeira cena do filme se ambienta em Le Havre. Desde então, já observamos uma série de características peculiares, que saltam aos olhos de imediato. A primeira delas é o uso do *cinemascope*. A elevada razão de aspecto do filme “alarga” a tela, aumentando a porção do espaço a ser abarcada pela câmera. Luiz Carlos Oliveira Jr. (2013), comentando o texto de Jacques Rivette intitulado “L’âge des *metteurs en scène*”, aponta como o *cinemascope* favorece a *mise en scène* em detrimento da montagem, na medida em que o quadro tem, agora, a capacidade de mostrar um número maior de elementos ao mesmo tempo. E basta lembrar dos escritos de André Bazin (2018) para constatar que essa valorização de planos longos em detrimento da montagem analítica constitui um dos pilares do cinema moderno, visto que aumenta a sensação de realismo do filme.

Outra característica evidente de imediato, aliás, é o frequente recurso à encenação em profundidade de campo e aos planos-sequência. Ainda na primeira cena, o filme apresenta as duas personagens principais, Frédéric e Anne, por meio de um único plano, em que a câmera passeia pela praia de Le Havre, achando uma personagem após a outra. Em *A Educação Sentimental*, Astruc utiliza o menor número possível de planos, amarrando-os numa tomada só por meio de planos-sequência sempre que a situação o permite. A decupagem analítica existe — sobretudo quando há diálogo, o que geralmente exige uma rápida alternância entre as personagens em cena —, mas a preferência do diretor é a de colocar todas as personagens em cena simultaneamente. Disso, resultam muitas cenas com grande profundidade de campo, em que as personagens se distribuem com variadas distâncias entre si. Nelas, a câmera não privilegia uma em detrimento das outras; o espectador as observa livremente, de acordo com a sua vontade. Um plano mais ao final exemplifica isso muito bem: nele, todas as principais



personagens do filme encontram-se em cena. Um complexo jogo de olhares acontece simultaneamente, sem que a câmera destaque a visão de uma das personagens das demais: Anne e Catherine olham para Didier; este olha para Frédéric, que está ao fundo, no canto direito da imagem; e Frédéric olha para Anne.

**Figura 3** - Frame de *A Educação Sentimental* (Alexandre Astruc, 1962)



Fonte: *A Educação Sentimental* (Alexandre Astruc, 1962)

O *cinemascope*, os planos-sequência e a encenação em profundidade de campo correspondem, enfim, a três ferramentas de que Astruc lança mão no sentido de potencializar o olhar da câmera. Este olhar, porém, não é a “visão divina” do cinema clássico: o número de planos em cada cena é quase sempre o menor possível<sup>22</sup> — o que corrobora a ideia de Sganzerla (1965) a respeito da “visão relativa” do cinema moderno — e, se Astruc busca aperfeiçoá-los por meio dessas ferramentas, é justamente para tornar a sua visão relativa a mais refinada possível.

Para além da análise de planos específicos, podemos encontrar na articulação desses planos (ou seja, na montagem) traços evidentes de modernidade. Um aspecto da montagem de *A Educação Sentimental* cuja análise parece pertinente é o uso sistemático de elipses ao longo da narrativa. Essas elipses, porém, não são demarcadas com clareza, como normalmente acontece nos filmes clássicos (quando, por exemplo, entra em tela algum pedaço de texto que

<sup>22</sup> Novamente, faz-se necessário pontuar a exceção representada por certas cenas de diálogo, que lançam mão do plano/contraplano.

indica a quantidade de tempo decorrida, ou quando algum efeito visual simboliza a passagem de tempo). Aqui, Astruc justapõe todos os planos da mesma maneira, por meio de cortes secos, de modo que o espectador não consegue notar a diferença entre os cortes elípticos e os não-elípticos. A estrutura do filme é linear, mas irregular, pois conta com saltos temporais inesperados.

Não faltam exemplos para ilustrar este tratamento irregular do tempo. Primeiramente, no começo do filme, Frédéric é visto em Le Havre; mais tarde, quando as duas cenas em Le Havre se encerram, o filme corta para Paris e, neste momento, Frédéric aparece já como um morador da cidade, habitando a residência dos Dambreuse. O trajeto tomado pelo jovem, o porquê de ele tê-lo tomado, a sua relação com os Dambreuse, etc, só são esclarecidos posteriormente.

Outro exemplo se dá com Didier, o marido de Anne: quando introduzido na narrativa, Didier é visto com ela, e as carícias entre os dois são o suficiente para que se suponha uma relação amorosa. Na cena imediatamente seguinte, porém, Didier é visto adentrando o apartamento de outra mulher, Barbara, e dando-lhe um tratamento igualmente afetuoso — novamente, o filme justapõe duas ações muito distintas, quase contraditórias, da mesma personagem, sem que se precise explicar o intervalo entre elas.

Neste momento, não se pode determinar com certeza qual a relação de Didier com as duas mulheres. Pelos gestos tidos entre ele e elas, a relação com Anne parece mais carinhosa e a com Barbara, mais erótica, donde o espectador pode imaginar que tratam-se de esposa e amante, respectivamente. De fato, tal suspeita se confirma mais tarde, à medida que a história progride; mas durante o desenrolar dessas cenas, não existe qualquer dica fornecida pelo filme quanto à natureza dessas relações. Além disso, não existe um juízo moral inscrito na *mise en scène* quando assistimos à decisão de Didier de entrar na casa da amante. O homem que pratica o adultério não é apresentado como mau ou como fraco; o seu retrato é completamente livre de julgamentos. Em uma cena, ele está com uma mulher; em outra cena, está com outra: tal é a simplicidade da narração.

Para Astruc, não cabe ao filme explicitar as relações entre as personagens, exprimir quaisquer juízos sobre elas ou mesmo apresentar uma narrativa perfeitamente linear, cujas cenas se seguem umas às outras com perfeita naturalidade. Em vez disso, *A Educação Sentimental* é uma sucessão de fragmentos de uma determinada história, os quais a câmera procura capturar com clareza, sem intervir excessivamente na matéria filmada. A respeito de tudo isso, Jean-André Fieschi (2012, n.p) sintetiza a proposta do filme da seguinte maneira:

“uma fidelidade, da qual conheço outros poucos exemplos, àquilo que poderíamos chamar a vocação fenomenológica do cinema moderno”.

Quando Fieschi fala de fenomenologia, ele se refere a essa depuração do olhar discutida acima: não interessa visualizar o enredo a partir de um olhar viciado, que mira as personagens já julgando-as de antemão. Uma abordagem tipicamente melodramática, por exemplo, não hesitaria em pintar Catherine como a vilã da história, a mulher cujos ciúmes a levam a sucessivas tentativas de sabotar o romance entre Frédéric e Anne. Aqui, por outro lado, a personagem de Dawn Addams ganha um retrato multifacetado: observa-se com igual clareza o seu lado ciumento e o seu lado afetuoso — quando ela finalmente confessa a Frédéric o seu amor, na penúltima cena do filme, o olhar carinhoso que ela lança ao rapaz não é registrado pela câmera com desconfiança, como que denunciando o perigo que ela lhe representa; ao invés disso, o registro puro que se faz da sua confissão quer transmitir justamente que dentro da mesma pessoa podem coexistir os mais diversos e mais contraditórios sentimentos, de modo que tomar qualquer um deles pela essência da personagem seria um equívoco. A câmera do filme recusa tais presunções equivocadas a respeito das personagens, optando, em vez disso, por retratá-las em toda a sua ambiguidade existencial; como se, recusando a condição de narrador onisciente dotado de conhecimento prévio a respeito de toda a trama (e de vieses prévios, como a predileção por uma personagem em detrimento de outra), ela estivesse no processo de descobrir as personagens à medida que elas se permitem serem descobertas.

Além disso, quando Fieschi fala de fenomenologia a respeito de *A Educação Sentimental*, ele se refere sobretudo ao fato de que a *mise en scène* de Astruc jamais se rende à facilidade de ilustrar o estado de espírito das personagens, mantendo-se sempre exterior a elas.

As suas concepções da *mise en scène* propõem um mordaz manifesto anti-Resnais, ou no mínimo anti-*Marienbad*: não introduzir-se abusivamente na alma de um personagem; não colocar jamais a câmera no lugar de um deles; em resumo, trata-se de mostrar as suas condutas, sem que o conhecimento que o cineasta tem daquelas criaturas o autorize a se atribuir o perigoso privilégio de unir, por astutas mudanças de perspectiva, as facilidades da interiorização e a necessidade do olhar exterior, ou, em outras palavras, sem misturar de forma bastante impura os méritos muito distintos da literatura e do cinema. (FIESCHI, 2012, n.p)

Inexiste no filme de Astruc, portanto, a visão absoluta do cinema clássico. O filme dispõe, sim, de certas dinâmicas de alternância de ponto de vista por meio da montagem analítica — como foi apontado anteriormente, acerca de determinadas cenas de diálogo —;

mas nada disso pode ser tomado pela visão absoluta clássica, pelo fato de que o ponto de vista da câmera nunca se confunde com o ponto de vista das personagens. Se os filmes clássicos frequentemente empregam esta mistura, descrita por Fieschi, das “facilidades da interiorização” com a “necessidade do olhar exterior”, Astruc se atém incondicionalmente à segunda abordagem, recusando a primeira. O retrato do mundo interior das personagens não passaria, novamente, de uma presunção equivocada.

Tudo isso, enfim, confere a *A Educação Sentimental* um desafio particular: como contar uma história de amor — um sentimento que se passa no interior das personagens — sem recorrer à interiorização da câmera? Astruc responde a questão desta maneira: ao invés de tentar retratar os sentimentos em si — objetivo impossível, pois não se pode saber exatamente quais sentimentos existem dentro de alguém —, deve-se encenar os desdobramentos físicos dos sentimentos, pois concretos e, portanto, indubitáveis. Astruc prioriza a captação integral dos olhares e dos gestos das personagens, pois estes são os únicos meios pelos quais se pode deduzir as intenções de uma personagem para com a outra. Não sabemos, por exemplo, precisar o momento em que Frédéric passa a se interessar por Anne, mas o olhar fixo que ele lhe lança durante a cena que se passa no campo, mais ao começo do filme, sugere fortemente a sua atração por ela. Não sabemos — outro exemplo — o que se passa na cabeça dos dois na cena final, quando eles se despedem, mas a longa duração com que seguram a mão um do outro sugere tristeza diante da separação. Neste momento, inclusive, a câmera se fecha nas mãos dos dois, desconsiderando até mesmo a opção de capturar os rostos das personagens.

**Figura 4** - Frame de *A Educação Sentimental* (Alexandre Astruc, 1962)



Fonte: *A Educação Sentimental* (Alexandre Astruc, 1962)

*A Educação Sentimental* faz uso, é verdade, de alguns elementos de linguagem clássicos. Os enquadramentos respeitam os padrões renascentistas de composição visual; a trilha musical reforça os momentos de maior intensidade dramática do enredo, etc; de modo que, mesmo primando por uma relação pura e imediata com a matéria pró-filmica, o filme não se priva totalmente de conformidade a regras extrínsecas. Ainda assim, se a modernidade do filme é incontestável, isso se dá pela intransigência com que Astruc adere à tal “vocação fenomenológica” do cinema: a câmera permanece externa às personagens o tempo todo, mesmo quando a temática do filme implora pela descrição psicológica. Fazê-lo, porém, não levaria a qualquer outro resultado que a enganação, pois a representação do pensamento alheio é, para os cineastas modernos como Astruc, uma tarefa a qual a câmera é fundamentalmente incapaz de realizar.

Rompendo com os dogmas do cinema clássico (esses que postulam a onisciência da câmera), Astruc realiza, em *A Educação Sentimental*, a vontade que ele mesmo havia manifestado no seu texto sobre a *caméra-stylo*: tornar o cinema uma arte particular, emancipada da literatura e dos demais meios artísticos que o precederam. Se a câmera cinematográfica não pode pretender nada além do registro das aparências, então o seu cinema moderno será um cinema das aparências, e delas exclusivamente.

## 6. CUIDADO, MADAME (1970) E A IRRACIONALIDADE

*Cuidado, Madame* é um filme dirigido pelo cineasta brasileiro Júlio Bressane. Realizado em 1970, a obra se sucede a pelo menos três outros longas-metragens<sup>23</sup> de Bressane: *Cara a Cara* (1967), *Matou a Família e Foi ao Cinema* (1969) e *O Anjo Nasceu* (1969). Após estes, inicia-se uma fase de sua carreira marcada pela parceria profissional com o também cineasta Rogério Sganzerla. Os dois fundam a produtora Belair Filmes, que, no curto intervalo de um ano (o ano de 1970), produz sete filmes. É desta ágil produção em série que nasce o longa.

A parceria entre Bressane e Sganzerla sinaliza uma compatibilidade entre os dois cineastas quanto aos seus métodos de produção. Nesse sentido, não parece exagerada a afirmação que os princípios e as predileções de Sganzerla quanto à prática cinematográfica podem também ser observadas nos filmes de Bressane ao longo dessa parceria — princípios e predileções esses, como X e Y, que foram afirmados ao longo dos seus textos críticos, alguns dos quais já analisados neste trabalho. Lanari Bo (2017) aponta justamente isso: o período crítico da carreira de Sganzerla contém em germe as escolhas estéticas tomadas posteriormente em seus filmes.

Em “Noções de cinema moderno” — texto analisado no capítulo 2 —, percebemos a descrição de uma série de características que podem muito bem se aplicar aos filmes da Belair e, sobretudo, a *Cuidado, Madame*, o filme sobre o qual discutiremos. Entre elas, vale destacar aquela que talvez seja a mais essencial: a ênfase na improvisação. O trecho a seguir, retirado do texto de Sganzerla, parece antever o tipo de cinema praticado pela Belair.

Há algumas fitas (*Acossado*, *Shadows*, de John Cassavetes, as obras de Jean Rouch, Cris Marker [sic] etc.) que são inventadas na hora da filmagem. Não há situações preconcebidas, estas nascem em contato com o espaço e tempo reais, determinados, concretos e individuais. Uma parede imprevista, um gesto não ensaiado, um reflexo solto, são instantes espontâneos e fugazes que, registrados pela objetiva, tornam-se preciosos e vitais: são instantes de liberdade. (1965, p. 5)

*Cuidado, Madame* corresponde definitivamente a este tipo de cinema moderno que prima pela improvisação. No entanto, isso não quer dizer que o filme abra mão por completo de um argumento pré-concebido: o filme de Bressane ainda é um filme narrativo, cuja trama, ainda que temporalmente desorganizada, por vezes até chega a adotar um percurso linear. Façamos, então, uma descrição da sua narrativa, explicando de que maneira Bressane

<sup>23</sup> Diante da falta de fontes que permitam esclarecer a ordem de produção (ou de lançamento) dos filmes produzidos pela Belair, não se pode precisar a posição de *Cuidado, Madame* na filmografia de Bressane.

equilibra a necessidade de contar uma história previamente determinada com a vontade de enriquecê-la por meio da contribuição espontânea dos seus atores.

No filme, acompanhamos a história de duas empregadas domésticas sem nome (interpretadas por Maria Gladys e Helena Ignez) enquanto elas cometem uma série de assassinatos contra as suas patroas — que elas chamam de “madames”. A trama, no entanto, não apresenta a perfeita linearidade que poderíamos encontrar em grande parte dos filmes narrativos-dramáticos de inclinação clássica. Comum a estes seria, por exemplo, a decisão de relatar a gradual transformação das personagens, evidenciando os motivos que as levaram ao crime. Aqui, verificamos uma abordagem muito diferente: a primeira cena do filme se inicia com um assassinato já cometido — no plano visual, a imagem de um cadáver deitado no chão, sendo revirado por pés (não identificados) que brincam com ele; no plano sonoro, os berros de um homem, que grita: “A empregada matou minha mulher!”. À medida que a cena se desenrola, a câmera segue a personagem misteriosa, logicamente a assassina, até enquadrá-la de corpo inteiro: trata-se da personagem de Helena Ignez.

A cena seguinte repete o motivo, dessa vez com a outra empregada doméstica. Estamos numa casa, na qual a personagem de Maria Gladys surge empunhando uma faca. Dirigindo-se até a sua patroa — interpretada também por Helena Ignez<sup>24</sup> —, ela levanta a sua arma e, em uma série de movimentos extremamente artificiais (pouco convincentes segundo os padrões clássicos, que exigiriam de tais movimentos maior naturalidade), esfaqueia a mulher múltiplas vezes.

O filme apresenta estes eventos, mas quase nunca os contextualiza ou os explica (no sentido de esclarecer o porquê de atos tão extremos estarem sendo levados a cabo). As personagens tampouco reconhecem a gravidade do que fazem e, quando justificam seus atos, alegam motivos superficiais: certa vez, após um determinado assassinato, a personagem de Maria Gladys diz a uma amiga que a “encheção de saco” de uma de suas patroas motivou a sua decisão de matá-la.

É no máximo nesse sentido que se pode dizer que *Cuidado, Madame* apresenta uma estrutura narrativa minimamente linear: após os crimes, as amigas conversam entre si sobre as madames mortas, decidem como serão divididas entre elas as posses das patroas; divertem-se com a liberdade recém conquistada, vão à praia, passeiam pelas ruas do Rio de Janeiro... Isso quer dizer que, no mínimo, o filme adere às dinâmicas de tensão e resolução próprias às

---

<sup>24</sup> Este é mais um ponto em que o filme destoa dos padrões clássicos de interpretação: em *Cuidado, Madame*, Helena Ignez interpreta diversas personagens diferentes, alternando entre os papéis de empregada e patroa sem que se faça qualquer esforço no sentido de diferenciá-los.

narrativas clássicas: em diversos momentos, o filme apresenta as personagens em situações desfavoráveis — sendo exploradas por suas patroas — e, mediante a superação dessas situações por meio do assassinato, elas podem gozar das consequências positivas dos seus atos. E é sobretudo nestes momentos de lazer das personagens, após a resolução do conflito apresentado, que o filme lança mão da improvisação. Como nos demais filmes da Belair, em *Cuidado, Madame* os diálogos parecem criados no mesmo instante em que são proferidos; a interação das personagens com os ambientes ao redor parece responder menos à vontade do diretor que à das próprias atrizes.

Um sintoma particularmente revelador desta abertura ao inesperado é o trabalho de câmera do filme. A câmera em *Cuidado, Madame* não tem a capacidade de prever os movimentos dos atores, colocando-se com antecedência no melhor lugar possível para a plena captação da cena — como faz a câmera clássica. Ao invés disso, a câmera *reage* ao movimento dos atores, decidindo em tempo real o seu posicionamento no espaço cênico. Isso fica especialmente evidente em algumas das cenas externas rodadas em calçadas da cidade: por meio de planos-sequência, a câmera troca de posição o tempo todo, passando arbitrariamente por sucessivos reenquadramentos à medida que as personagens andam.

A qualidade dos movimentos de câmera realizados durante esses reenquadramentos representa talvez a maior diferença de *Cuidado, Madame* para com todos os demais filmes analisados até aqui. Se, em *Círculo de Ferro* e *A Educação Sentimental*, os movimentos são absolutamente precisos de um ponto de vista técnico, no filme de Bressane eles são vacilantes, erráticos. Quando a câmera passa de um ponto A a um ponto B, o trajeto não acontece da maneira mais eficiente possível, traçando-se uma reta entre eles; tampouco acontece com velocidade ou aceleração constantes. Ao invés disso, a câmera treme, nunca conseguindo se manter fixa (até mesmo nos momentos em que se objetiva a imobilidade), e o aspecto do seu deslocamento se assemelha fortemente ao deslocamento de um ser humano — como se os passos do operador de câmera fossem inevitavelmente transferidos para a própria câmera. Em suma, o filme de Bressane não deixa o espectador se esquecer, em nenhum momento, que por trás da câmera existe uma pessoa.

Trata-se, portanto, do recurso à técnica da “câmera na mão”. Mas o uso que se faz de tal técnica não é “transparente”, como nos filmes em que a oscilação da imagem quer transmitir a própria instabilidade do espaço onde a ação se passa, ou mesmo quando quer simbolizar a instabilidade emocional das personagens (casos esses em que a técnica ganha uma justificativa narrativa, preservando assim o “efeito-janela”). Neste filme, porém, a oscilação é arbitrária, fruto da imperfeição técnica do registro feito pela equipe. E, ao



contrário dos diretores que prezam pelo princípio da transparência, Bressane assume despreocupadamente o caráter imperfeito do seu registro, nunca tentando escondê-lo ou suavizá-lo; *Cuidado, Madame* é, portanto, um filme concebido sob o princípio da opacidade.

O feito realizado por Bressane, então, é o de destituir a câmera dos seus poderes ilimitados de posicionamento no espaço. Faz-se necessário retornar, então, ao conceito da “visão relativa” colocado por Sganzerla (1965, p. 5): diante da impossibilidade do olhar absoluto, o filme deve se contentar com o “melhor ângulo possível” dentro de uma dada situação. E como o ponto de vista é apenas um, a quantidade de informações que a câmera pode captar acerca das personagens e dos eventos do filme é limitada. A perda da onipresença tem como consequência a perda da onisciência.

É por isso que os acontecimentos narrados pelo filme decorrem sem que se atribua um sentido particular a eles. A câmera do filme não pode se localizar senão exteriormente aos objetos e, por conta disso, não existe explicação possível para os assassinatos, por exemplo (fazê-lo implicaria adentrar o pensamento das personagens a fim de visualizar os processos mentais que antecederam as tomadas de decisão). As únicas informações passíveis de acesso são aquelas que as próprias personagens fornecem, por meio de conversas tidas entre si ou mesmo com a própria câmera (em diversos momentos, as duas personagens principais se dirigem à câmera, num exercício de “quebra da quarta parede”). A dimensão psicológica das personagens, por outro lado, é completamente descartada.

Bressane tampouco parece interessado em conformar as personagens a uma tese de natureza sociológica. O filme, que narra as relações de trabalho entre patrões e empregados, poderia muito bem, sob um tratamento clássico, transformar-se em receptáculo de mensagens sobre a exploração de mão-de-obra no capitalismo; mas, em plena concordância com a ideia de uma “câmera cínica”, o diretor opera uma redução fenomenológica, descartando de antemão quaisquer juízos *a priori* que se possa fazer acerca das personagens, a fim de observar os seus objetos com o máximo de pureza possível.

Como consequência da depuração extrema do olhar, a câmera de *Cuidado, Madame* alcança um estado de irracionalidade; como se, despido de quaisquer pressupostos acerca do que se filma, restasse ao filme apenas a faculdade da visão — e da visão pura dos objetos, resultam personagens animalescas, que agem não a partir do pensamento, mas de acordo com os seus instintos. Mais uma vez, observa-se aqui uma perfeita concordância entre a teoria de Sganzerla e a prática cinematográfica da Belair. O trecho abaixo, retirado do ensaio “A ‘câmera’ cínica”, o comprova.

A pura visibilidade é irracional, é "o olho no estado selvagem", como propunha Breton. A "câmera" cínica procura captar a vista irracional dos seres e objetos, preocupando-se em reter a visibilidade absoluta dos seres e objetos a fim de alcançar a pretendida realidade absoluta, despojada de qualquer interferência racionalista, intelectual. (SGANZERLA, 1964a, p. 5)

As heroínas de Bressane são, portanto, antes de tudo, seres primitivos. Elas matam, roubam e se divertem porque têm vontade. Tentar explicar estes eventos de qualquer outra maneira — recorrendo a argumentos de fundo racional — implicaria reincidir na mistificação do cinema clássico, que postulava o conhecimento integral e infalível dos fenômenos por meio da câmera onisciente. *Cuidado, Madame*, por outro lado, coloca esta certeza em suspensão e afirma que todo e qualquer conhecimento só pode provir dos sentidos.

Vale, por fim, dedicar uma porção do capítulo à análise das cenas de *Cuidado, Madame* nas quais não há presença de quaisquer personagens. Pois, se a câmera do filme de Bressane se movimenta tal qual um ser humano, ela também possui a autonomia de um ser humano: em determinadas cenas, ela se desgruda das personagens para focalizar outros aspectos da paisagem carioca que lhe aparecem naquele momento. Tudo se passa, nestes momentos, como se a câmera fosse alheia à própria noção de que existe uma dramaturgia em curso, cuja captação é preferencial ao fundo no qual ela se passa; às vezes, o próprio fundo ganha protagonismo.

Um exemplo notável disso é uma das cenas externas que se passam nas calçadas do Rio de Janeiro, em que a câmera, inicialmente acompanhando Maria Gladys e Helena Ignez, para e passa a filmá-las de longe enquanto elas vão embora, até perdê-las de vista. Nesse momento, o que resta no plano é a visão pura do local, sem um foco dramático que possa se estabelecer em relação aos outros. Observamos as pessoas caminhando pela calçada; ao lado, a rua, na qual circulam carros e ônibus, etc — aqui, encontramos comprovação prática da afirmação de Luiz Carlos Oliveira Jr. (2013) acerca do "retorno a Lumière" que certos filmes modernos objetivam.

**Figura 5** - Frame de *Cuidado, Madame* (Júlio Bressane, 1970)



Fonte: *Cuidado, Madame* (Júlio Bressane, 1970)

Ao final de mais ou menos um minuto, as duas retornam por onde haviam saído de cena: vemo-las caminhando de volta ao ponto inicial, em direção à câmera, até que personagens e câmera enfim se reencontram e retomam a sua caminhada juntos.

Em outros casos, alguns planos são filmados de maneira completamente independente às personagens. Às vezes, as cenas com Maria Gladys e Helena Ignez são entrecortadas com outras em que elas sequer aparecem; cenas essas destinadas exclusivamente à visão de prédios, avenidas, praias, etc. O plano final do filme, por exemplo, é um caso curioso: é noite e estamos num ambiente indiscernível, devido à falta de luz solar. As únicas luzes da cena são artificiais: os faróis de carros que passam de vez em quando, as luminárias presentes na rua, o neon de algumas placas publicitárias e letreiros que se localizam no topo de prédios. Esses letreiros são legíveis, especialmente quando vistos mais de perto (por meio de *zooms*), mas quando a câmera se afasta ou se movimenta rapidamente, tornam-se massa disforme e a fotografia do filme ganha um caráter quase abstrato.

**Figura 6** - Frame de *Cuidado, Madame* (Júlio Bressane, 1970)



Fonte: *Cuidado, Madame* (Júlio Bressane, 1970)

**Figura 7** - Frame de *Cuidado, Madame* (Júlio Bressane, 1970)



Fonte: *Cuidado, Madame* (Júlio Bressane, 1970)

Paralelo a isso, escutamos, na trilha sonora, uma rádio sintonizada a uma estação, que transmite um jogo de futebol disputado pela equipe do Vasco da Gama. Opera-se, então, uma

disjunção entre imagem e som, com a sobreposição destes elementos díspares (o ambiente noturno indiscernível e a transmissão do jogo de futebol), que nada têm a ver um com o outro senão pelo fato de pertencerem ao mesmo local — o Rio de Janeiro. Neste momento (assim como nos outros momentos citados, em que se filma algo sem a presença de personagens), a câmera amplia a sua área de interesse: não contentando-se em observar apenas as duas mulheres, ela se volta para a própria cidade e para a diversidade de estímulos sensoriais que ela pode oferecer.

Se *Cuidado, Madame* prima por um registro irracional dos acontecimentos, este plano final é o seu ápice. Trata-se de uma sobrecarga sensorial que a consciência da câmera não consegue organizar; uma profusão de signos dos quais ela não consegue decifrar o significado. Ao longo do filme, os mais diversos objetos culturais (logomarcas de empresas, revistas, jogos de futebol, etc), fenômenos sociais (o trânsito automobilístico, o movimento das calçadas e das praias, etc) e toda a situação política da época (delegacias, viaturas de polícia, etc) aparecem em cena abstraídos de qualquer sentido. Mais uma vez, segundo Sganzerla (1964b, p. 5): “faltando qualquer explicação, os temas adquirem ares ilógicos e passam a representar o absurdo do mundo contemporâneo”.

## 7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A realização das etapas anteriores do trabalho terá tornado possível realizar algumas considerações, que corroboram a hipótese com que iniciamos a pesquisa. A passagem do cinema clássico ao cinema moderno tem, de fato, como uma de suas mais importantes características uma mudança de foco narrativo: o cinema moderno rejeita a câmera onisciente (ou seja, aquela que não apresenta limitações quanto aos pontos de vista que pode assumir) e, no lugar dela, reivindica para si uma câmera propositalmente limitada.

Esta mudança não se deu arbitrariamente: como vimos, ela tem suas motivações ideológicas e epistemológicas. O que os cineastas modernos parecem ter em comum, nesse sentido, é a rejeição da noção de que o mundo pode ser integralmente conhecido, explicado, por meio da câmera. O olhar assumido pela câmera em seus filmes não é mais absoluto, mas relativo (para retomar a oposição formulada por Rogério Sganzerla): se antes os pontos de vista poderiam se suceder uns aos outros ilimitadamente, agora os cineastas devem escolher uns em detrimento de outros, o que terá como resultado o fato de que certos fenômenos serão observáveis, constatáveis, enquanto outros não. Sobre isso, observamos uma tendência comum aos realizadores modernos analisados neste trabalho: o recurso à exteriorização radical da câmera em relação aos objetos filmados. Para estes cineastas da “visão exterior”, portanto, a dimensão interior dos objetos é inacessível. O princípio clássico da conjugação perfeita entre visão exterior e visão interior não é mais respeitado.

As análises filmicas permitiram observar também algumas consequências práticas do abandono da visão onisciente em favor da visão exterior. Em *Círculo de Ferro*, o olhar distanciado da câmera em relação ao protagonista tem como efeito o retrato de um homem misterioso, incompreensível; além disso, a exterioridade da câmera em relação a todas as demais personagens não a permite reconstituir os eventos relatados por elas a fim de solucionar o problema central do filme (a vontade do protagonista de conhecer o seu próprio irmão). Em *A Educação Sentimental*, a abordagem fenomenológica de Alexandre Astruc complexifica as caracterizações das personagens, não mais definidas segundo as categorias do bem e do mal, e afirma a impossibilidade do retrato dos pensamentos e sentimentos alheios. Em *Cuidado, Madame*, o olhar da câmera perde completamente a sua capacidade de racionalização das personagens, cujas ações parecem obedecer a nada mais que os seus próprios instintos; e dos eventos mostrados, o que ocasiona um retrato absurdo, ilógico, do mundo contemporâneo e de seus valores culturais, sociais e políticos.

Por fim, é importante reconhecer que a realização desta pesquisa não se deu sem suas limitações. Nesse sentido, pode-se dizer que o trabalho em nenhum momento lidou com os cineastas modernos que tomam o sentido contrário da exteriorização radical, concebendo filmes que se pautam na interiorização radical da câmera. Isso se deve por dois motivos: em primeiro lugar, pelo limitado referencial teórico da pesquisa, que se debruçou predominantemente sobre os escritos teóricos de Rogério Sganzerla (autor cujos textos sobre o cinema moderno privilegiam os filmes de visão exterior, vide o conceito da “câmera cínica”). Em segundo lugar, porque tal tipo de cinema — esse que se pauta na interiorização radical da câmera — pode ser mais frequentemente encontrado fora do domínio do cinema clássico-narrativo, que o presente trabalho tomou como seu recorte no momento da seleção do *corpus*. A análise de obras como as de Stan Brakhage ou Jonas Mekas, por exemplo, que indubitavelmente se caracterizam pela “visão interior” da câmera, seria inviável pelos motivos apresentados acima.

Isso representa, por outro lado, que o presente trabalho não esgota — nem mesmo pretendeu esgotar — o estudo do foco narrativo no cinema, e que trabalhos posteriores podem vir complementar os resultados deste.

## 8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, B. P. Para acabar de vez com a mise en scène. **Foco Revista de Cinema**, n. 8-9, 2012. Disponível em: <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO8-9/fleischerbruno.htm>. Acesso em: 6 nov. 2022.

ASTRUC, Alexandre. Nascimento de uma nova vanguarda: a *caméra-stylo*. Traduzido por Matheus Cartaxo. **Foco Revista de Cinema**, n. 8-9, 2012. Disponível em: <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm>. Acesso em 20 jan. 2023.

BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Ubu Editora, 2018.

BAZIN, André. **Orson Welles**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. Tradução: Fernando Mascarello. in: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema, vol 2**. São Paulo: Senac, 2005. p. 277-301.

DANEY, Serge. **A rampa: Cahiers du cinéma, 1970-1982: Serge Daney**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DANEY, Serge. **La rampe: cahier critique 1970-1982**. Paris: Gallimard, 1983.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1 – A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

FIESCHI, Jean-André. Uma arte moderna. Traduzido por Matheus Cartaxo. **Foco Revista de Cinema**, n. 8-9, 2012. Disponível em: <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/education.htm>. Acesso em 20 jan. 2023.

FUJIWARA, Chris. **Jacques Tourneur: the cinema of nightfall**. Jefferson e Londres: McFarland, 1998.

GAUDREAUULT, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.



LANARI, J. B. B. . O cinema moderno segundo Rogério Sganzerla. **La Furia Umana**, n. 24, p. 1, 2017.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX: neurose**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. **A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo**. Campinas: Papyrus, 2013. Não paginado.

SGANZERLA, Rogério. A “câmera” cínica. Jornal **O Estado de S. Paulo**. São Paulo: 11 jul. 1964a. Suplemento Literário, p. 5.

SGANZERLA, Rogério. Becos sem saída. Jornal **O Estado de S. Paulo**. São Paulo: 21 nov. 1964b. Suplemento Literário, p. 5.

SGANZERLA, Rogério. Noções de cinema moderno. Jornal **O Estado de S. Paulo**. São Paulo: 30 jan. 1965. Suplemento Literário, p. 5.

SGANZERLA, Rogério (org). **O pensamento vivo de Orson Welles**. São Paulo: Martin Claret, 1986.

XAVIER, Ismail. **D. W. Griffith**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: opacidade e transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.