



Pier Paolo Pasolini. Fonte: divulgação.

Caméra-stylo: linguagem da direção

Carolina Monteiro Alves¹

Discente do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Pelotas. Pesquisadora no PET Diversidade e Tolerância/UFPel.

Resumo: Este trabalho se propõe a dissertar a respeito das conduções do trabalho do diretor cinematográfico e do teatral análogas à da escrita, baseado na teoria de Alexandre Astruc, *caméra-stylo*. Para ele, a construção da linguagem audiovisual é “gramatical” – ora, *caméra-stylo* significa, em tradução literal e livre, câmera-caneta.

Palavras-chave: cinema, teatro, *caméra-stylo*.

Abstract: This article proposes a lecture about the film director's conduction work as analogous to theatrical writing, based on the theory of Alexandre Astruc, *caméra-stylo*. For him, the construction of audiovisual language is a “grammar” – well, *caméra-stylo* mean, in literal and free translation, camera-pen.

Palavras-chave: cinema, theatre, *caméra-stylo*.

TEORIZANDO OS CINEASTAS

O cinema clássico e o teatro têm como a grande principal diferença a possibilidade de especificar o tipo olhar do espectador, nos termos da linguagem cinematográfica: enquadramento e lentes. No teatro, o olhar pode percorrer inúmeros detalhes da cena; no cinema, a visão é seletiva, somos direcionados ao que está projetado no centro da tela. O olhar é estabelecido pela lente da câmera, definido em enquadramentos e montagem. Assim sendo, o trabalho de direção precisa saber o que quer dizer e como dizer, percorrendo caminhos diferentes entre as duas vertentes, afinado com o seu estilo de linguagem e variantes escolhidos. É justamente como uma forma de escrita: tem uma gramática de imagem, outra gramática para o som, ainda outra para montagem, delas

¹ carolina.monteiro@ufpel.edu.br

os seus “caracteres”, e ainda seus estilos de linguagem. Podemos trazer à luz para fins de ilustração um desses tantos elementos, tomando então, por exemplo, o enquadramento, que é um dos mais explícitos. Ele possui um ângulo, uma abertura e um tipo e velocidade de movimento se não estiver parado. Atendo-nos a apenas um dos fatores variáveis dele, a abertura, podemos ter que em grande abertura, tornará o plano mais descritivo, comumente utilizado para apresentar lugares, personagens, etc; ou, no fechamento deste, temos planos de descrição psicológica, que são mais emocionais, nos colocando muito próximos aos olhos do ator, algum objeto, ou um detalhe, e até mesmo funcionando como um grifo: “isto aqui é importante”.

A abertura do enquadramento é apenas uma variável, tendo em mente que essa é uma “pinçada” superficial de um dos fatores da linguagem cinematográfica, para adentrarmos o texto considerando que trata-se de uma linguagem que possui um campo vasto de elementos e dentro desses elementos um outro campo vasto, as variáveis de seus fatores. Assim, a linguagem cinematográfica tem ainda se apropriado de suas possibilidades e se aperfeiçoado, o “fazer cinema” a amadurece quanto mais se dedica à sua prática e experimentação.

Em *As teorias dos cineastas*, Jacques Aumont pontua objetivamente no subtítulo de *Astruc: Da direção à câmera-caneta* a teoria de Alexandre Astruc com trechos do próprio sobre o papel da direção cinematográfica no sentido de grafia, o saber se expressar por esta vertente:

(...) Para ele [Alexandre Astruc], o teatro é a arte do texto, o cinema, a arte da tensão dramática e do registro do desempenho de ator; a direção é a noção que corresponde a essas duas ocupações. A direção cinematográfica parte do dado cênico, o dado da situação e do ponto de vista, mas excede-o; a direção, com efeito, é desde cedo identificada por Astruc como uma “linguagem” e até como uma “gramática (Astruc 1992 p. 269). O ofício do diretor “consiste em contar uma história com o máximo de eficácia, intensidade, sobriedade” (idem, p.

288); e é por isso que “a direção não é mais um meio de ilustrar ou de apresentar uma cena, mas uma verdadeira escrita” (idem, p.327). (...) (AUMONT, 2004, p. 83)

A respeito das intenções de um cinema clássico, que vai trilhar o modo mais claro (não significa tedioso) de sua expressividade, discorre Ricardo Zani que há uma necessidade de que o espectador seja envolto por um sentido de “real”, que muitas vezes, apesar de forjado, é mais “real” que a própria realidade.

A intenção do cinema clássico é envolver o espectador e fazê-lo acreditar que a estória contada é “real”, eliminando-se as lacunas causadas pelo corte da edição e transmitindo a sensação de tempo corrido, conforme nos define Burch ao “notar que essa conquista, ou melhor, esse banimento do acaso, caminhou junto com a progressiva entronização da noção de grau zero do estilo cinematográfico, que visava tornar a técnica invisível e eliminar quaisquer ‘falhas’ devidas às interferências do acaso”. (2006, p. 136). Isso quer dizer que os fatos apresentados na tela não precisam essencialmente ser verdadeiros, mas necessitam ser fiéis e “realistas” com as diegeses fílmicas, com a linha narrativa ficcional que está sendo mostrada ao público.(ZANI, 2009, p.132)

E o classicismo deste cinema aprimorou a sua linguagem desde seus primórdios, e ainda aprimora. Ao surgir, a cinematografia era uma sequência de tomadas de imagens, de modo que até se fazia necessária a presença de um Explicador – a pessoa que apresentava e reforçava a história durante o filme. No entanto, a evolução da linguagem cinematográfica foi rápida e extensa: de uma linguagem desordenada e efusiva, um cinema que mostra tudo, ainda carregado da teatralidade por bastante tempo, passando para um cinema com suas ambiguidades, minúcias e silêncios.

Jean-Claude Carrière afirma em sua obra *A linguagem secreta do cinema*, que diante dessa transformação e a acelerada absorção

das outras artes pelo cinema, pensamos que nada temos para descobrir, mas que esse pensamento não é verdadeiro. Passamos a notar com clareza que o cinema é persuasivo desde que surgiu e que não é um fenômeno isolado ou autônomo, mas depende da interpretação subjetiva de cada um, carregada da nossa cultura e vivência de mundo. Portanto, ele precisa ser rico em todos os seus aspectos; no saber dizer e saber também não dizer, pois a palavra não pode enfraquecer a imagem, nem a própria imagem me arrancar grosseiramente da história em que estejamos submergidos.

Carrière também irá dizer que no teatro, o ator de palco permanece o mesmo. Ele pode até mesmo nos tomar pela mão de uma primeira fileira e nos por em meio ao palco junto dele, mas continua sendo distinto de nós que observamos. Ele fala por nós, sofre por nós, mas não nos despimos de nós mesmos como no cinema – o maravilhoso fenômeno da identificação. O teatro é baseado na ilusão e imaginação, e não disfarça isso, aí difere o cinema que, por sua vez exige um mundo real – aquele “real” de que falávamos que, por exemplo, faz que alguém em cena morrendo de olhos já fechados seja muito mais verossímil de que com os olhos abertos (contrariando a natureza das coisas).

O “real” cinematográfico exige impacto não apenas na sua arte fotografada, mas muito mais na sua estrutura como um filme propriamente dito – a experiência de se sentar e assistir – um domínio na escrita cinematográfica que mexe com instrumentos de convencimento (emoção, sensação física do medo, repulsa, irritação, raiva, angústia, alegria, etc.) dos quais o diretor precisa estar ciente e harmonioso. Trata-se de um convencimento que se estabelece pela sua grafia de som, enquadramentos e ritmo de montagem – os enquadramentos podem ser distantes e priorizar a descrição de lugares, e os mais próximos destacam as expressões e apontam a importância aos detalhes; a montagem pode ser tranquila e deixar o espectador tenso ou em paz dependendo do som, também agitada e deixá-lo angustiado ou alegre.

Assim sendo, a diferença de teatro e cinema, bifurcados pela possibilidade do quadro, é ponto-chave para o aprendizado do diretor. Angariando repertório e experiência como observador e como realizador, tanto teatral quanto cinematograficamente, ele também

passa a se conhecer e conhecer como quer dizer o que quer dizer. É, pontualmente, saber usar e ter intimidade com a gramática que está lidando. Ela, quando apropriada pelo diretor, sempre estará a favor de sua mensagem, que por fim, obterá eficazmente o seu objetivo de contar, da sua específica e particular melhor forma possível, aquela determinada história que deseja.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas – SP: Papyrus, 2004.

BURCH, Noël. **Práxis do cinema**. Tradução de Marcelle Pithon e Regina Machado. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Tradução de Fernando Albagli e Benjamin Albagli. – 1.ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

TONEZZI, Jose. **Distúrbios de Linguagem e Teatro**. Plexus, 2007.

ZANI, Ricardo. **Cinema e narrativas: uma incursão em suas características clássicas e modernas**. In Conexão – Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul – RS, v. 8, n. 15, jan./jun. 2009.