



**necine**  
C I D A D E S

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP/BAURU  
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO  
FAAC

## VICTOR RÜEGGER LUCREDI

Orientação:  
PAULO ROBERTO MASSERAN

Auxílio de:  
CLAUDIO SILVEIRA AMARAL





VICTOR RÜEGGER LUCREDI



**NECINECIDADES**



Bauru  
2011





VICTOR RÜEGGER LUCREDI

# **NECINECIDADES**



Tese apresentada à Faculdade de Arquitetura,  
Artes e Comunicação da Universidade  
Estadual Paulista - Campus de Bauru  
para graduação no curso de Arquitetura e  
Urbanismo.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Roberto Masseran



Autorizo:

divulgação do texto completo em bases de dados especializadas.

reprodução total ou parcial, por processos fotocopiadores, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos.

Assinatura: \_\_\_\_\_

Data: \_\_\_\_\_

Lucredi, Victor Rüegger  
NECINECIDADES  
Bauru, 2011.  
123p.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Roberto Masseran

Tese (Graduação) – Faculdade de Arquitetura, Artes e  
Comunicação da Universidade Estadual Paulista – Campus  
de Bauru.

Departamento de Arquitetura Urbanismo e Paisagismo.

1. Cinema 2. Cenário 3. Cenografia 4. Arquitetura virtual.

Universidade Estadual Paulista – Campus de Bauru.  
Departamento de Arquitetura Urbanismo e Paisagismo.

Nome do Autor: Victor Rügger Lucredi  
Título da Dissertação/Tese: NECINECIDADES

Banca Examinadora:  
Prof. Dr. Paulo Roberto Masseran  
Instituição: Universidade Estadual Paulista – Campus Bauru.

Prof. Dr. Claudio Silveira Amaral  
Instituição: Universidade Estadual Paulista – Campus Bauru.

Prof. \_\_\_\_\_  
Instituição: \_\_\_\_\_

Aprovado em: \_\_\_\_ / \_\_\_\_ / \_\_\_\_

*Aos meus sonhadores amigos do G10 e  
aos amantes de cinema em geral.*



## AGRADECIMENTOS

**D**izem que os amigos são a família que escolhemos, por isso agradeço primeiramente à minha família “Baurulina” do G10: Alícia, Babalu, Carola, Catota, Costela, Maguila, Malena, Paulet, Pereba, Sódka, Tchan e Uai, onde conseguimos unir forças, insônias, cafés, cerveja e dias com 72 horas, num único lugar apesar de todas as diferenças; aos agregados Babi, Créu, Kin, Leite, Julia, Mololo, Morango, Raica, Sipá, Slot, pois para tudo nessa vida se complementa; aos “divididores-de-teto” : Ciro, Crivo, Dadi, Zago, Babis, Juja e Mari, por perceberem que Karma existe, e está presente em meu “eu-metódico” ; Aos meus eternos sonhadores Ararenses: Arcerito, Bel, Carol, Carandina, Cris, Dan, Dany, Dora, Enzo, Fer, Gabi, Gi, Guima, Guto, Jesus, Mazex, Paul, Pedrin, Pis, Villela e Vitória.

Agradeço ao Victor, meu parceiro, companheiro, amigo e ouvinte de todas as horas dos últimos 3 anos, por me dar asas para ser livre e mesmo assim me manter no eixo, por me estruturar, guiar, e persistir em mim mesmo com meus

erros e acertos.

Agradeço aos meus pais e minha irmã, pois foram fundamentais em minha jornada me dando suporte em tudo que preciso.

Ao meu orientador Prof. Dr. Paulo Roberto Masseran e ao auxiliador Prof. Dr. Claudio Silveira Amaral, por me orientarem durante o ano e por auxiliarem nesse trabalho.

Meu muito obrigado a todos que participaram direta ou indiretamente desse Trabalho Final de Graduação.

*“Para vocês, o cinema é um espetáculo.  
Para mim, é quase um meio de compreender o mundo.”*

( Maiakovski, 1922)

## SUMÁRIO

Introdução .....	23
Cenografia – uma abordagem semiótica e arquitetônica .....	29
A necessidade de criação .....	33
Quando o concreto e a película se misturam .....	37
Um fogo eternamente vivo .....	41
Desenhando com a luz - A fotografia .....	47
O Cinematógrafo .....	53
A Câmera de Vídeo .....	57

O Cinema .....	63
A Viagem ao Cinema .....	69
Mon Oncle: Jacques Tati .....	75
Uma visão poética do Espaço Segundo Gaston Bachelard .....	81
A imagem .....	87
Diferenciação: filme, literatura & televisão – uma ideia em cinema	93
4 quartos ... ou um quarto de amor .....	105
Espacialidades .....	113
Conclusão .....	115
Bibliografia .....	117
Videografia .....	121

# INTRODUÇÃO



**D**esde quando entrei na faculdade entre Fevereiro/Março de 2007 umas das primeiras coisas que ouvi foi: o que você vai fazer de TFG? Minha resposta sempre foi, sem sombras de dúvidas: “CINEMA!” A questão sempre foi: “Como juntar duas paixões em uma? Arquitetura e cinema? Seria isso possível?”

Devo acrescentar que fui privilegiado nesse ponto, eu sempre fui norteado por isso, sendo mais fácil experimentar coisas que corressem para essa vertente tão desejada.

Dessas experimentações e indagações surgiram algumas emparelhagens. Arquitetura e cinema podem sim caminhar juntas.

Não se pode falar de cinema sem falar de cenografia, e falar de cenografia é falar de arquitetura e espaço. Criar espaços para ambientações cenográficas de filmes já denota uma relação humana de se identificar com o determinado espaço criado.

A todo momento captamos e apreendemos pelo olhar, logo o cenário criado remete a determinados componentes previamente expostos “forçando-nos” a

puxar na lembrança algo que já tenhamos visto e que de certa maneira diz um pouco de nós.

Cada um, cada olhar, em cada ser, a óptica é única dotada de idiossincrasias, de marcas indeléveis da psique de cada ser humano, relacionada ao particular de cada ser humano (história particular).

Não há maneira certa ou errada de ver, apreender, e aprender com o espaço, apenas diferentes maneiras de se captar o ambiente. Saber ver a arquitetura de uma forma única.

Em seu livro “Saber ver a Arquitetura” (1948), Bruno Zevi relata que o caráter essencial da arquitetura está no fato de agir com um vocabulário tridimensional que inclui o homem:

25

- a pintura atua sobre duas dimensões.
- a escultura sobre 3, mas o homem fica de fora.
- a arquitetura é como uma grande escultura escavada, em cujo interior o homem penetra e caminha.



Dentro desse viés, o cinema está intimamente ligado a arquitetura, o homem “penetrar e caminhar” dentro de cenários, em filmes...

Como cada olhar é um olhar único munido de apreensões únicas da psique de cada ser humano, cada forma de apreender o espaço é de uma maneira totalmente diferente.

E é nisso que se baseia esse Trabalho Final de Graduação: em se munir de técnicas cinematográficas para análises idiossincráticas do espaço.

O meu cinema. O seu cinema. O nosso cinema. Cada um uma maneira de “ver” o espaço. Não há espaço para o certo e o errado, somente é o diferente.

*“O real chegado ao espírito já não é o real. O nosso olhar é demasiado pensativo, demasiado inteligente.  
Duas espécies de real:*

- 1-) O real bruto registrado tal qual pela câmera;*
- 2-) O que nós chamamos real e que vemos deformado pela nossa memória e os falsos cálculos.*

*Problema. Fazer ver o que tu vês por intermédio de uma máquina que não vê como tu vês. E fazer ouvir o que tu ouves por intermédio de outra máquina que não ouve como tu ouves.*

*O real não dramático. O drama nascerá de uma certa conjugação de elementos não dramáticos.”*

(BRESSION, Robert, Notes sur Le cinématographe, Gallimard, Paris, 1975, in Estéticas do Cinema, Seleção, Apresentação e notas de: GEADA, Eduardo; Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1985)





CENOGRAFIA  
UMA ABORDAGEM SEMIÓTICA E ARQUITETÔNICA

**A** cenografia no cinema, peças de teatro ou em fotografias, ao longo dos anos, demonstra um papel fundamental na composição da identidade visual nessas artes.

Por identidade visual, entende-se os signos visuais que a cenografia concentra-se em passar, induzir ou instigar o espectador. Os signos possuem, a princípio, um caráter duplo, uma dualidade, a entender-se pela “forma” (significante) e o “conteúdo” (significado). Ao passar para o espectador as identidades (signos) visuais da obra em questão, o cenógrafo tem como objetivo transpor visualmente as emoções, informações, e pretensões esperadas pelo autor.

Quando uma peça ou um livro é transposto para TV, teatro, ou cinema, a ambientação passa por um filtro de transformação, de uma maneira subjetiva (escrita ou falada) para uma objetiva (vista). Este filtro, muitas vezes acontece pelo intermédio de um diretor de arte ou cenógrafo.

É inevitável que nesta transposição o cenário acabe sofrendo interferências externas, dadas pelas emoções humanas dos “montadores”; Assim tornando-se algo menos “puro”, ou seja, ao ser transposto para um signo visual, a ambientação da cena deixa de ser imaginativa e passa a ser passiva.

Em “O gabinete do Dr. Caligari” de 1919-1920 (Das Cabinet des Dr. Caligari - Direção de Robert Wiene), clássico do cinema expressionista alemão e predecessor do cinema noir, os cenógrafos e pintores expressionistas Hermann Warm, Walter Röhrig e Walter Reimann munem-se da antroposofia para gerar um cenário “opressor” e macabro para o desenvolver da trama onde o malvado Dr. Caligari hipnotiza um jovem e o induz a matar várias pessoas num pequeno vilarejo.

A concepção geral dos cenários, as formas urbanas e as edificações cotidianas utilizadas encontram uma forma decorativa tão bizarra quanto a história. As distorções da arquitetura, a grande projeção e os contrastes das sombras escuras e bem demarcadas, as escadarias e os corredores remetem sempre a uma projeção quase onírica da ambientação.

De uma forma geral:

31

*“O espaço é predominantemente cenográfico. Estamos cercados e envoltos por elementos de cena; os objetos, os instrumentos, o mobiliário, as texturas, as cores, as temperaturas, a umidade, os odores e sabores, tudo implica em composição cênica: nós próprios compomos a*

*cena do nosso cotidiano.”*

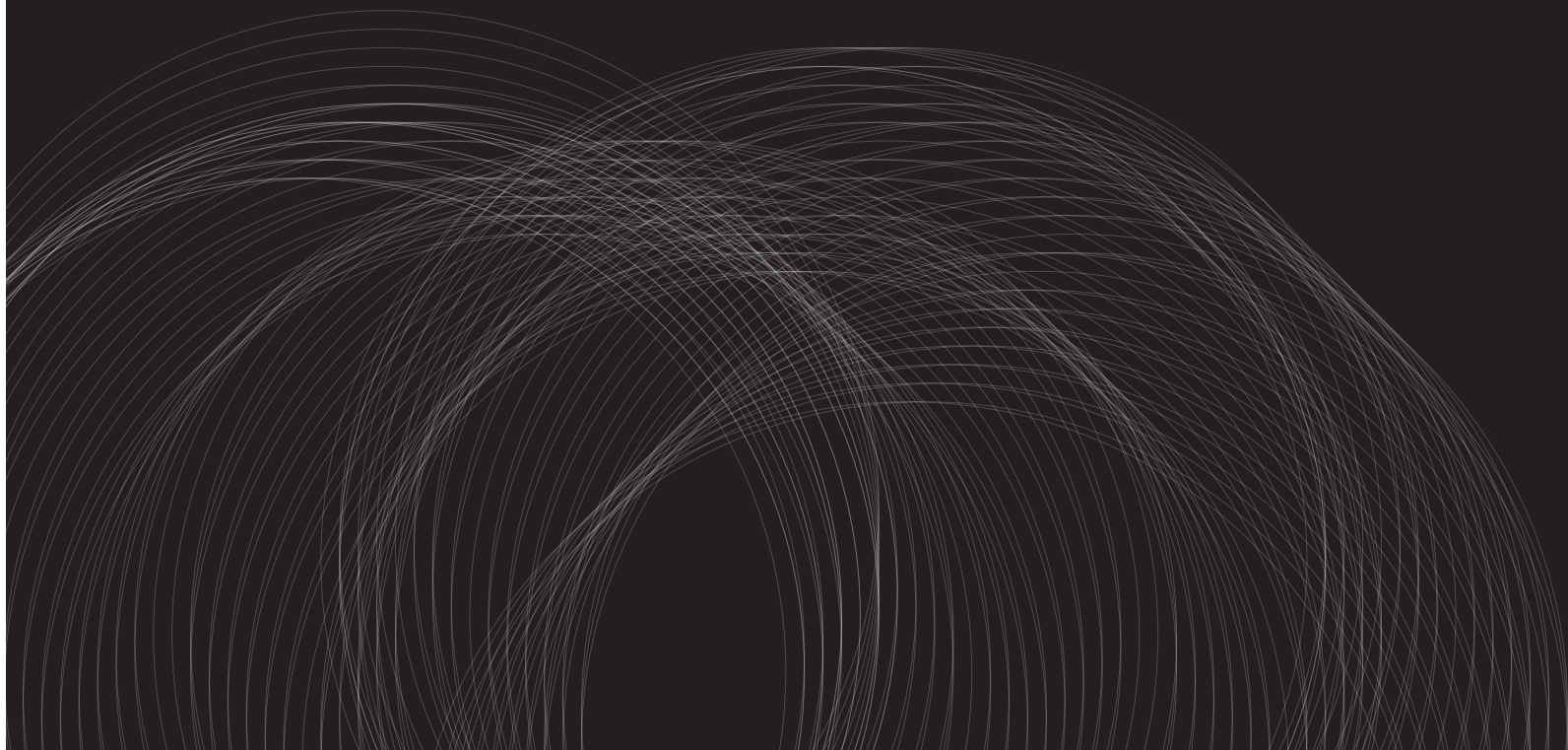
(MASSERAN, P.R. 2009 p.118)

Falar de cenografia é falar de espaço, logo, falar de cinema também o é.

*“As únicas pessoas capazes de refletir efetivamente sobre o cinema são os cineastas, ou os críticos de cinema, ou então aqueles que gostem de cinema”*

(DELEUZE, G. 1987 p. 2)

# A NECESSIDADE DE CRIAÇÃO





“É claro que os conceitos não se fabricam assim, num piscar de olhos. Não nos dizemos, um belo dia: “Ei, vou inventar um conceito!”, assim como um pintor não se diz: “Ei, vou pintar um quadro!”, ou um cineasta: “Ei, vou fazer um filme!”.”

(DELEUZE, G. 1987 p.3)

Dessa necessidade de criar cinema e espaço, surgiu o blog <http://necinecidades.tumblr.com> – um espaço virtual onde compartilho pesquisas, necessidades, dicas, informações, tudo relacionado a cinema.

35







QUANDO O CONCRETO E  
A PELÍCULA SE MISTURAM

○ nome “necinecidades” veio de um jogo de palavras e deriva de 3 palavras:

- Necessidade
- Cinema
- Cidades

Quando estamos falando sobre artes visuais, isso se torna um ciclo. Ocorre uma interdependência entre as áreas. Dessa paixão por arquitetura e pela sétima arte, surgiu uma necessidade de unir essas duas artes numa só.

No caso, como serão tratados a Arquitetura e o Cinema, principalmente – podendo haver exceções – , uma das formas de ocorrer essa fusão seria o cenário.

O cenário é um composto de elementos físicos e/ou virtuais que definem o espaço cênico. Digo que ele pode ser físico pois pode ser construído (como a grande maioria dos cenários que vemos nos filmes) ou gerado por computação/desenho (um exemplo de cenário exclusivamente virtual é o que temos em Sin City).

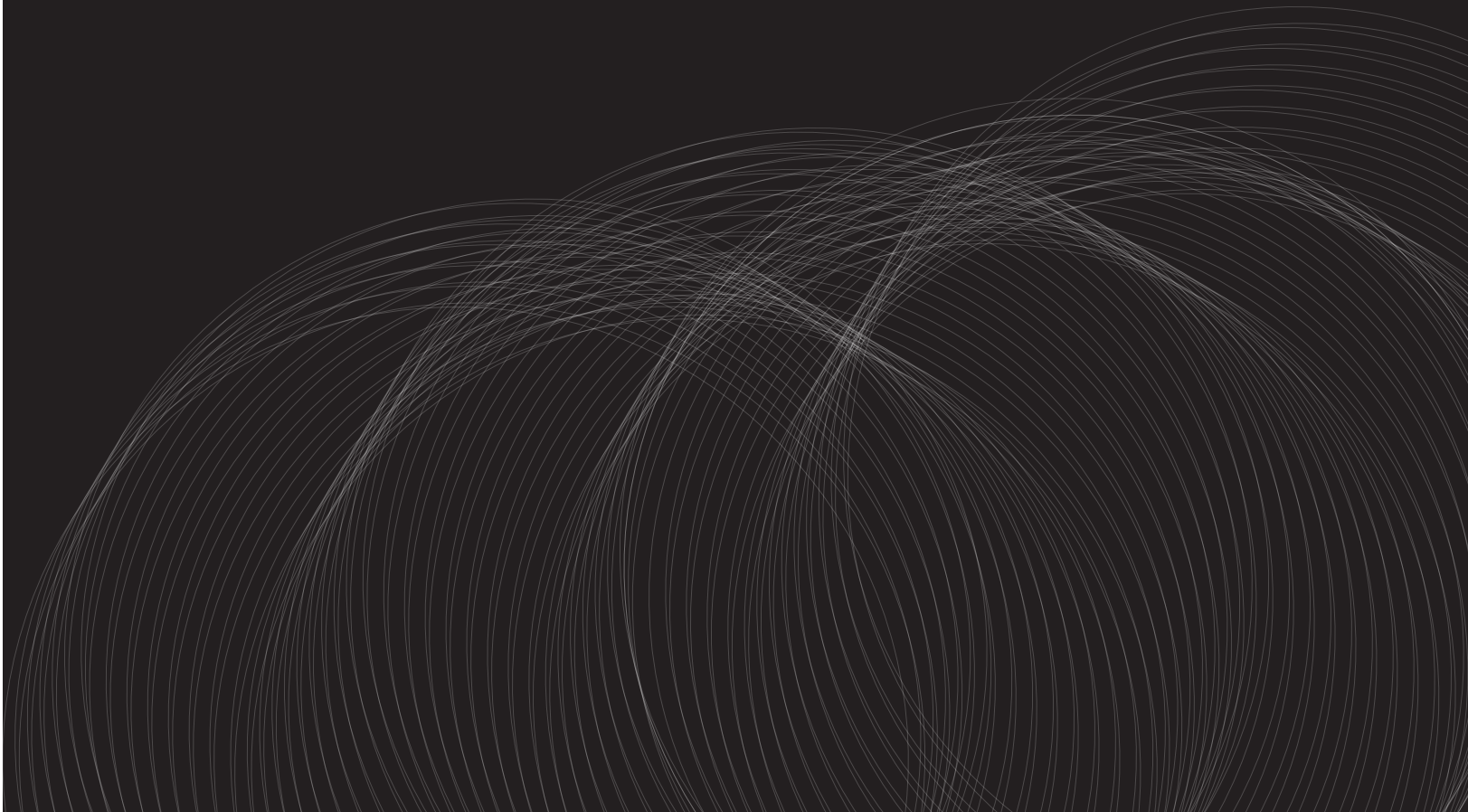
*“Um criador só faz aquilo de que tem absoluta neces-*

*sidade. Essa necessidade — que é uma coisa bastante complexa, caso ela exista — faz com que um filósofo (aqui pelo menos eu sei do que ele se ocupa) se proponha a inventar, a criar conceitos, e não a ocupar-se em refletir, mesmo sobre o cinema.”*

(DELEUZE, G. 1987 p.3)



UM FOGO ETERNAMENTE VIVO





**H**eráclito de Éfeso (540 a.C. – 470 a.C.), filósofo pré-socrático, “pai da dialética”, certa vez, em um de seus aforismos disse:

*“Este mundo, que é o mesmo para todos, nenhum dos deuses ou dos homens o fez; mas foi sempre, é e será um fogo eternamente vivo, que se acende com medida e se apaga com medida”*

(Heráclito de Éfeso)

Os aforismos de Heráclito, obscuros ou luminosos, de acordo com a perspectiva que se adote, trazem uma reflexão nova a partir de uma nova perspectiva, a do fogo. Tudo é feito pelo fogo e tudo se dissipa no fogo. Tudo está submetido ao destino. Tudo é movimento, nada pode permanecer estático – Panta rei ou “tudo flui”, “tudo se move”, exceto o próprio movimento. O movimento – o devir perpétuo – determina toda a harmonia do mundo.

Em seu livro “Arquitectura Virtual – Fogo Controlado” (PIMENTA, E. D. de M., 2000), Emanuel Dimas de Melo Pimenta teoriza:



*“O olho parado não vê.  
[...] Se pudéssemos ver quando os nossos olhos param,  
estariamos perdidos numa rede de sombras e cores  
mesmo quando eles estivessem em movimento – [...]”*

(idem, 2000 p. 3)

Ou seja, nossos olhos nunca param. Realizam pequenos movimentos constantes de rastreamento, sem que percebamos.

*“Até há pouco tempo a única coisa que fazia com que os nossos olhos parassem era o fogo. Por isso a magia que identificamos nas velas e nas fogueiras. Por isso, desde os mais remotos tempos, usamos velas em rituais e exercícios místicos. Trata-se de uma forma de fazer o olho parar, sem que notemos quando isso acontece.”*

(ibidem, 2000 p. 3)



Segundo Pimenta, o fogo era demasiadamente efêmero para que pudéssemos operar diretamente com ele, logo, foi necessário ao ser humano aprender a “domá-lo”. Dessa necessidade surgiu a lâmpada elétrica, usada como um meio de produção e projeção de luz.

*“O fogo controlado da lâmpada eléctrica não possui uma frequência que permita se tornar substituto do trabalho ocular. Com o fenómeno conhecido por cintilação – que acontece quando a frequência de vibrações emitidas pela lâmpada eléctrica cai, aproximando-se dos dez ciclos por segundo – o olho faz um enorme esforço para acompanhar as rápidas variações de luz mas, estando no limiar da sua frequência média de rastreamento, ele não chega a parar os seus movimentos e acaba por se sobrecarregar, produzindo uma profunda sensação de cansaço.*

*Assim, mesmo após o desenvolvimento da lâmpada eléctrica por Edison, o fogo continuava sendo o único meio que substituía eficientemente os imperceptíveis*

*movimentos oculares... até que surgiu o tubo catódico, a televisão.”*

(ibidem, 2000, p.4)

A partir desse movimento e dessa projeção de luz aliados às produções de películas de celulose – também utilizadas nas fotografias – a mágica do cinema é construída.

*“Quem faz cinema sabe que o enquadramento de filmes realizados para a televisão são muito mais fechados, isto é, os objectos filmados estão muito mais próximos, preenchem mais o campo visual. Os próprios filmes feitos para exibição em salas de cinema acabaram, muitas vezes, por serem contaminados pela televisão, apresentando cenas muito mais longas, sem cortes, e enquadramentos mais fechados – evidenciando algo a que poderíamos chamar de uma iconologia cinematográfica.”*

(ibidem, 2000, p.5)





DESENHANDO COM A LUZ:  
A FOTOGRAFIA

**A** palavra fotografia vem do grego e significa “desenhar com luz e contraste”.

Por convenção, fotografia é a arte de fixar a imagem numa chapa ou película com o auxílio da luz, por meio de uma exposição luminosa.

O mais antigo registro sobre a fotografia data do ano de 1558, ainda pelo método de câmara escura, descrita pelo italiano Giovanni Baptista Della Porta, porém a primeira fotografia que se tem notícia, da maneira mais primitiva do que a conhecemos hoje, foi produzida pelo francês Joseph Nicéphore Niépce, numa placa de estranho, em 1826. Essa imagem foi produzida por uma câmera e necessitou de oito horas de exposição à luz do Sol e foi batizada de “heliografia”.

Na mesma época, um outro francês, Louis Daguerre, por meio de uma câmara escura, produzia efeitos visuais que denominou de “Diorama” – termo este inventado pelo próprio autor em 1822.

Daguerre e Niépce firmaram sociedade para o desenvolvimento da nova téc-

nica, até que após a morte de Nièpce, Daguerra desenvolveu um processo com vapor de mercúrio que reduzia o tempo de revelação de horas para minutos denominado daguerreotipia.

Durante anos, o processo da fotografia foi desenvolvido e aprimorado por vários inventores e cientistas, até que em 1888 ocorreu a popularização do produto.

O processo da fotografia ocorre da seguinte maneira:

o objeto em questão recebe luz > ao apertar o botão do obturador da máquina fotográfica, o diafragma da lente abre > durante o tempo que o obturador permanece aberto é determinada a quantidade de luz que é refletida do objeto que chega ao filme (película fotossensível) > a luz captada é “impressa” nessa película fotossensível.

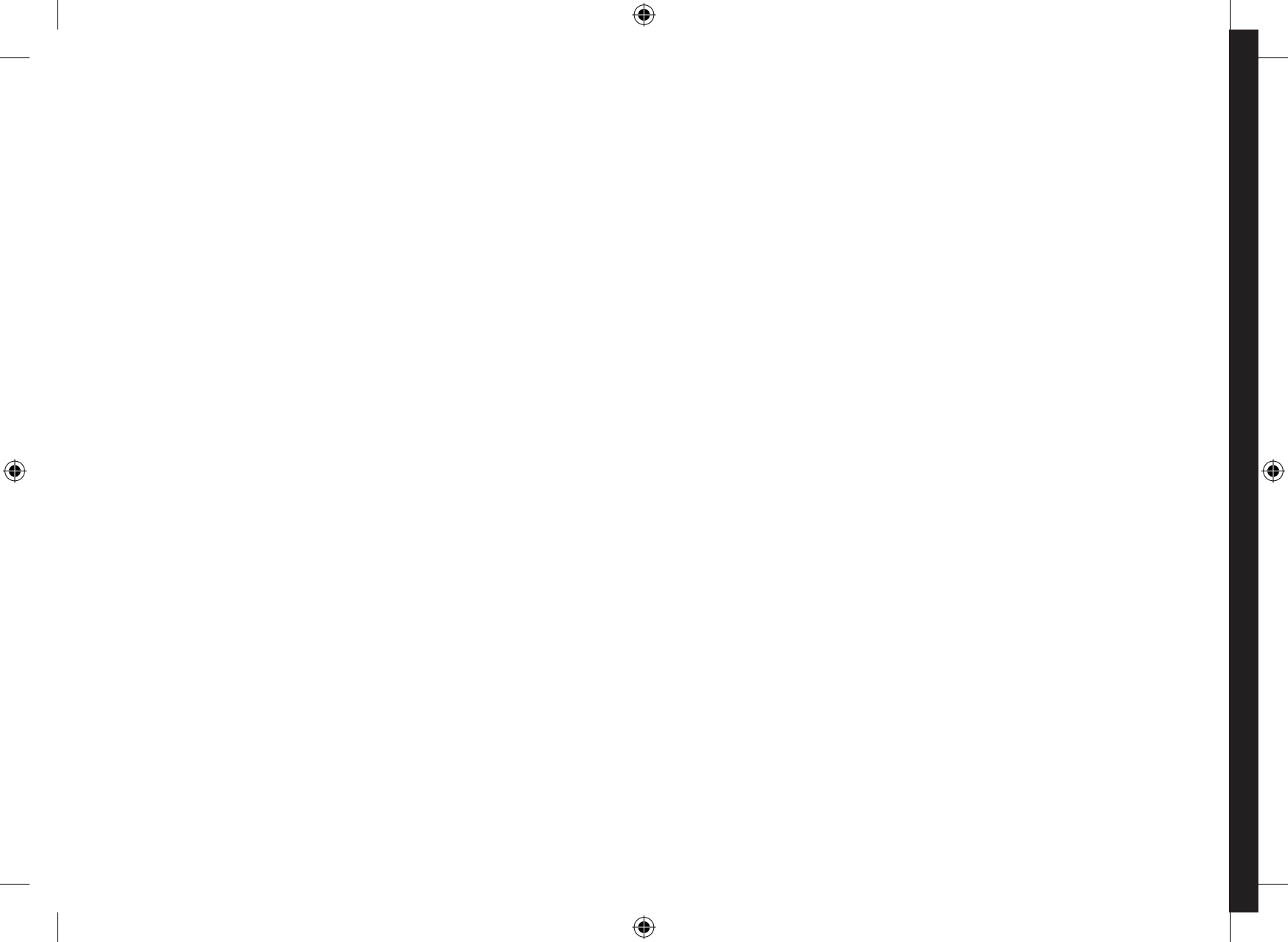
Não demorou muito – mais precisamente sete anos – para que dali alguns anos, da junção entre a luz e o filme fotográfico, surgisse o cinematógrafo!



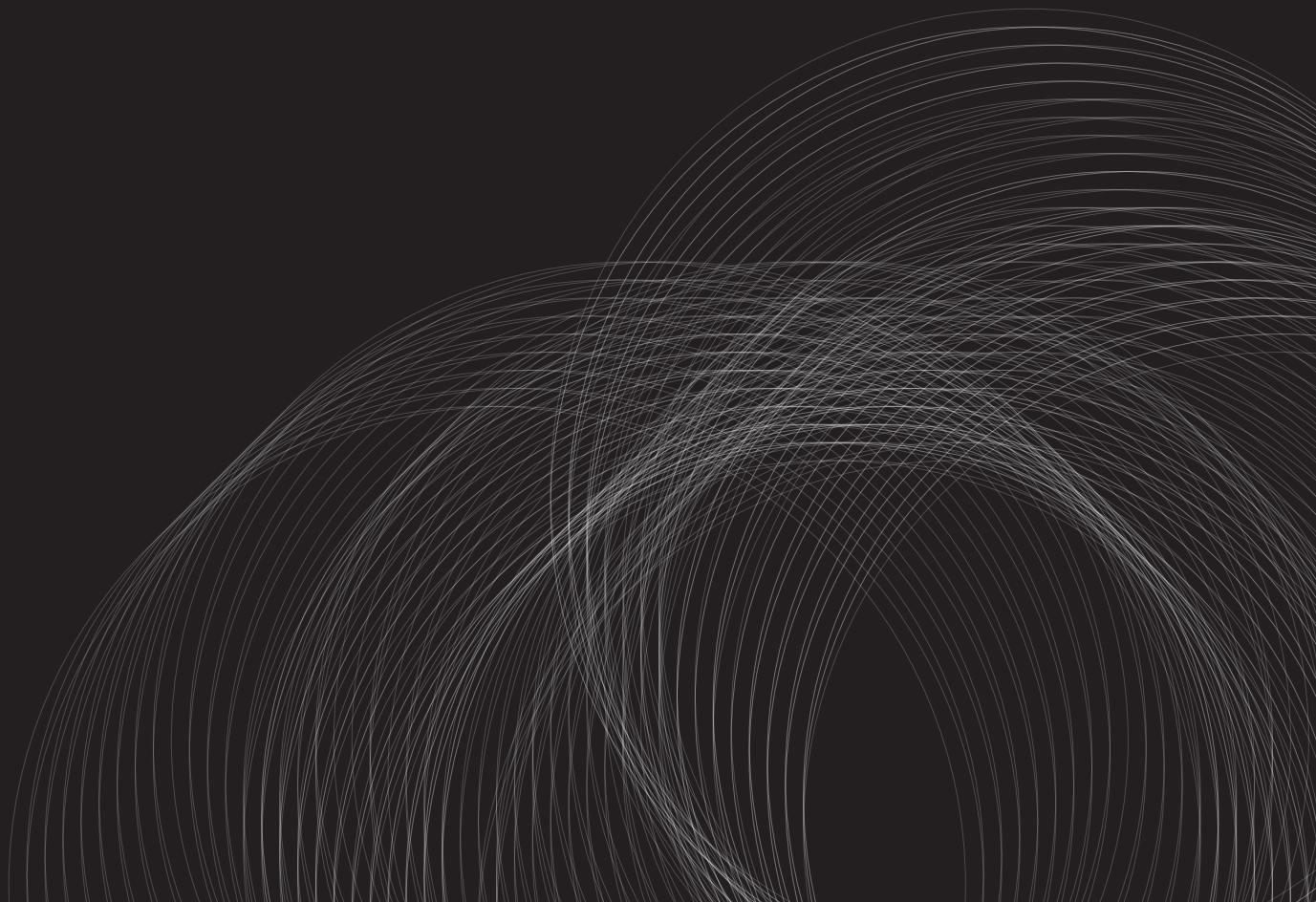



*“O mundo representado parece ser a causa das imagens técnicas e elas próprias parecem ser o último efeito de complexa cadeia causal que parte do mundo. O mundo a ser representado reflete raios que vão sendo fixados sobre superfícies sensíveis, graças a processos óticos, químicos e mecânicos, assim surgindo a imagem. Aparentemente, pois, imagem e mundo se encontram no mesmo nível do real: são unidos por cadeia ininterrupta de causa e efeito, de maneira que a imagem parece não ser símbolo e não precisar de deciframento. Quem vê imagem técnica parece ver seu significado, embora indiretamente.”*

(FLUSSER, 1983, p.31)



# Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ



 cinematógrafo foi uma invenção de dois irmãos, Louis e Auguste Lumière, criada em 1895 e é tido como o marco inicial da história do cinema.

Na descrição dos próprios inventores, tal aparelho permite registrar uma série de imagens fixadas em fotogramas, – que nada mais são do que as imagens impressas quimicamente numa fita de celulóide (película fotossensível), assim como fotografias – criando a ilusão do movimento que durante certo tempo ocorre diante de uma lente fotográfica e depois reproduzir esse movimento, projetando as imagens animadas sobre um anteparo.

O cinematógrafo caracteriza-se por ser um aparelho múltiplo, associando as funções de:

- máquina de filmar: os irmãos Lumière aplicaram no seu aparelho um dispositivo de obturação em forma de cruz de malta, usando película perfurada de 35mm com um processo de arrasto que permite que cada fotograma se imobilize por um instante para, como numa máquina fotográfica, ser impresso
- de revelação de película;
- e de projeção: quando iluminado, na função de projetor, reflete no anteparo

– tela – a imagem impressa no fotograma; ao contrário de outros aparelhos que dele derivaram, como a câmera com funções exclusivas de captação de imagem e o projetor de cinema, capaz de reproduzir essas imagens sobre uma superfície branca e lisa.

A ilusão de movimento gerada pelo cinematógrafo é produzida pelo fenômeno da retenção retiniana.

Retenção retiniana é o fenômeno ou a ilusão provocada quando um objeto visto pelo olho humano “permanece” na retina por uma fração de segundo após a sua percepção, ou seja, as imagens projetadas em um ritmo superior a 16 frames por segundo são associadas pela retina como sem interrupções. Segundo essa teoria, ao captar uma imagem, o olho humano levaria uma fração de tempo para “esquecê-la”. Assim, quando os fotogramas de um filme de cinema são projetados na tela, o olho misturaria os fotogramas anteriores com os seguintes, provocando a ilusão de movimento.

55

Esse tipo de ilusão pode ser melhor percebido ao visualizarmos um fenaquistoscópio, que é um antecessor do cinematógrafo. O fenaquistoscópio é um dos vários brinquedos ópticos criados com base nas descobertas de Joseph Plateau

sobre a retenção da retina. E é graças a essa descoberta que a mágica do cinema funciona. Esse brinquedo criado em 1831, cria a ilusão de movimento através de uma movimentação das imagens em seqüência desenhadas em um disco.

(fonte: <http://www.cinematografo.com.br/o-fenaquistiscopio/> acesso em 21/03/2011)



Demonstração do uso de um fenaquistiscopio, onde, ao girar a roda, ocorre a ilusão de movimentação da imagem.



A CÂMERA DE VÍDEO



**A** Câmera de vídeo ou filmadora é um dispositivo dotado de mecanismos que capturam imagens em tempos reais.

Diferente da câmera fotográfica, a câmera de vídeo é capaz de registrar movimentos, trazendo assim uma maior dinâmica ao resultado final da produção.

O processo é basicamente o mesmo das câmeras fotográficas, onde são tiradas sucessivamente um grande número de fotografias da cena sucessivamente – usualmente 30 por segundo. Durante a exibição dessas imagens captadas pela película de celulose, a imagem ganha “vida”, por ser apresentada ao olho humano numa velocidade maior do que o olho humano é capaz de registrar, pelo processo da retenção retiniana, é criada a ilusão de movimento da mesma.

*“Eu digo que faço filosofia, ou seja, que tento inventar conceitos. E vocês que fazem cinema, o que vocês fazem?”*

*O que vocês inventam não são conceitos — isso não é de sua alçada —, mas **blocos de movimento/ duração**. Se fabricamos um bloco de movimento/duração, é*

*possível que façamos cinema. Não se trata de invocar uma história ou de recusá-la. Tudo tem uma história. A filosofia também conta histórias. Histórias com conceitos. O cinema conta histórias com blocos de movimento/duração.”*

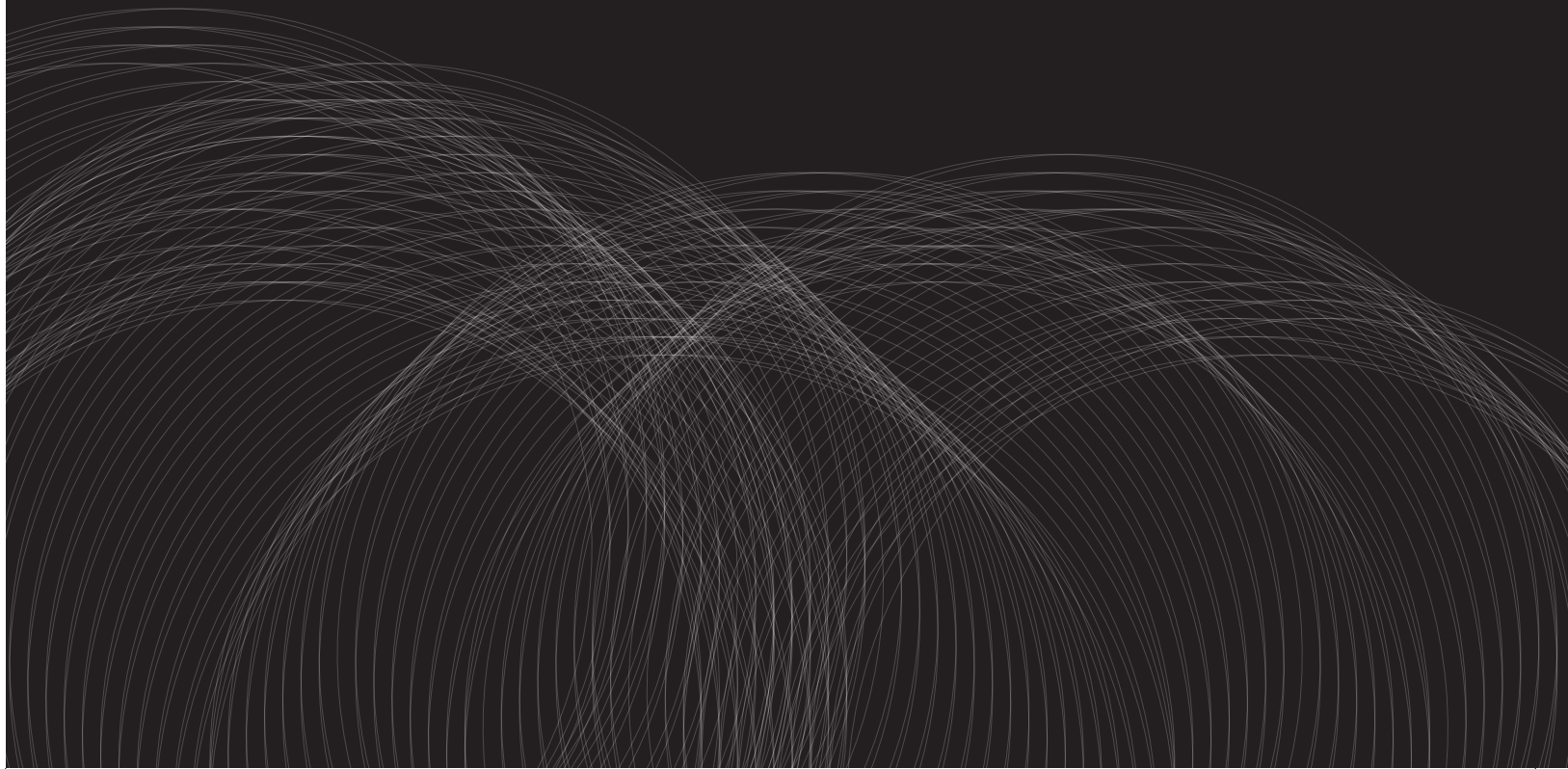
(DELEUZE, G. 1987 p.3 – grifo meu)

*“O cinema não tem fronteiras nem limites. É um fluxo constante de sonho.”*

(Orson Welles – Diretor de “Cidadão Kane” - 1941)



O CINEMA



“ Em 1985 concretiza-se um dos maiores sonhos da humanidade, O ser humano e seu alter-ego cronofotográfico encontram-se frente a frente, um sentado na poltrona de uma sala escura, o outro movendo-se numa tela, embora ainda mudo. Como se um olhos cujas pálpebras viessem se abrindo lentamente, durante séculos, agora se arregalasse para o mundo. Um olho dotado de superior acuidade, não apenas capaz de apreender a vida em seus mínimos detalhes – o que Marey e Edison já sabiam fazer havia algum tempo – mas sobretudo projetá-la numa tela.”

(MANNOMI, L. , 2003, A grande arte da luz e da sombra, p. 405)

Depois de uma longa gestação e um rápido parto de 50 segundos (tempo de duração do primeiro filme produzido), em 28 de Dezembro de 1895, nasce em meio a pouco mais de 30 espectadores, o cinema da maneira mais aproximada com a qual conhecemos hoje. Mais exatamente no Salão Grand Café, em Paris, onde os Irmãos Lumière fizeram a tão aguardada apresentação pública com o recém-inventado Cinematógrafo.

“L’Arrivée d’un train en Gare de la Ciotat”, embora tenha menos de um minuto de duração, repercute por mais de um século, como a primeira exibição pública da sétima arte.

O curta, ainda que experimental, assim como a maioria dos “filmes” da época, é uma espécie de curta-documentário, que mostra a chegada de um trem na estação de La Ciotat na França, onde, pela perspectiva diagonal da estação, é possível ver em primeiro plano um carregador com uma carroça, e ao fundo alguns passageiros à espera do trem proveniente de Marselha, que estaciona ao lado esquerdo da tela. Rapidamente, várias senhoras com vestidos bufantes e homens com trajas sociais, se apressam para embarcar.

Embora hoje pareça absurdo, na época, a exibição causou furor e pânico nos espectadores que não estavam preparados, que acreditavam que o trem vindo em sua direção, iria transpor a tela.

65

De 1895 até 1903, os irmãos Lumière produziram mais de 2.000 filmes em 16 mm, que na maioria dos casos eram cenários naturais, alguns dos quais eram engraçadas (como “A irrigação por aspersão”), assistido em vários países. O “boom” industrial do filme os levou a abandonar esta atividade. Louis se dedi-

cou ao estudo da fotografia em cores . Em 1920 obteve a Fotoesterosíntesis, e em 1935, o cinema estereoscópico. O primeiro estúdio cinematográfico do mundo, uma verdadeira fábrica de sonhos em película, foi concebido, financiado e organizado por Méliès em outubro de 1896, no jardim de sua propriedade em Montreuil-sous-Bois. Seu custo de implementação custou a seu dono cerca de 70.000 francos-ouro, mas: o que é dinheiro bastante para um homem que dedicava sua paixão em um meio de realizar seus sonhos?

Entre 1897 a 1914 Méliès produziu cerca de 4.000 filmes. Entre as paredes deste estúdio fizeram realidade as invenções do criador-inventor que obstinava em fazer do mundo mágico uma regra de ouro para um espetáculo cinematográfico. Méliès criou a rotação em estúdio e a maior parte dos truques do cinema moderno e foi o legítimo inventor do gênero “ficção científica” com seu curta *Le Voyage dans La lune* (Viagem à lua) de 1902, em que usou técnicas de dupla exposição do filme para obter efeitos especiais inovadores para a época.









A VIAGEM AO CINEMA

**L**e Voyage dans La Lune é um filme Frances do ano de 1902, baseado em dois romances populares da época: Da Terra á Lua (Julio Verne) e Os Primeiros Homens na Lua (H. G. Wells).

Produzido e dirigido por Georges Méliès com assistência de Gaston Méliès, foi extremamente popular e revolucionário para a época, sendo o mais conhecido entre as produções dos irmãos Méliès. Este filme foi o que inaugurou a categoria “ficção científica”, popular até hoje, e o primeiro a tratar de vidas extraterrenas.

Munindo-se de recursos de animação e efeitos especiais, o curta de 14 minutos, conta a estória de cientistas pesquisando maneiras de extrapolar a órbita terrestre em busca de conhecimento fora do planeta.

O curta tem início numa reunião de cúpula, onde uma palestra ministrada por um ancião gera controvérsias no momento em que este, desenha em um quadro negro um projétil partindo do globo para a lua.

Depois de brigas, engenheiros e astrônomos são chamados para a construção do projétil a ser lançado para o satélite natural. Não havendo cobaias, o próprio cientista e alguns colegas se oferece para embarcar na astronave, sendo desa-

creditado pelos demais, ao mesmo tempo que estes observam a decolagem por telescópios ao alto de edifícios.

O Projétil, que mais parece uma munição gigante, é lançado por uma espécie de canhão com pavio, saindo da atmosfera e atingindo o “olho” da Lua.

Ao desembarcarem os cientistas se vêem animados com a descoberta do novo lugar, observando a terra que se move ao longe. De uma fumaça e uma labareda, surgem estrelas com rostos humanos, que se transformam em pessoas montadas em astros, que logo são desmaterializados, virando pó.

Ao penetrarem no interior da Lua repleto de gigantes cogumelos que crescem assustadoramente, os cientistas avistam alienígenas que habitam o satélite. Ao “matarem” dois deles que viram fumaça, são capturados por um bando de aborígenes lunáticos e levados a um templo de configuração asteca.

71

Perseguidos ao fugir, voltam a ingressar no projétil que “cai” de um desfiladeiro de volta à Terra, caindo no oceano e resgatados por um cargueiro.

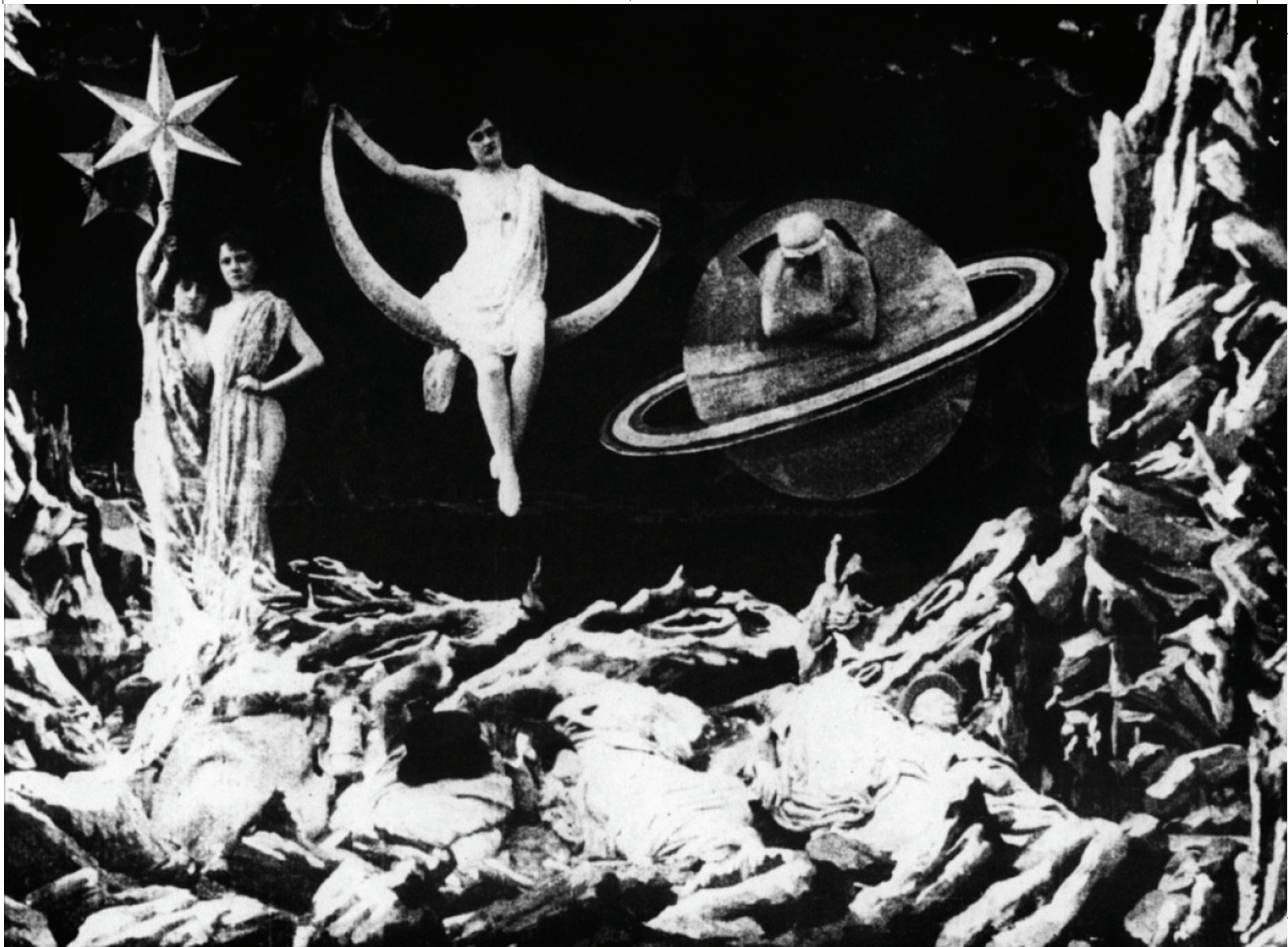
Assistindo isso hoje, parece-nos algo amador, porém é um dos primeiros filmes

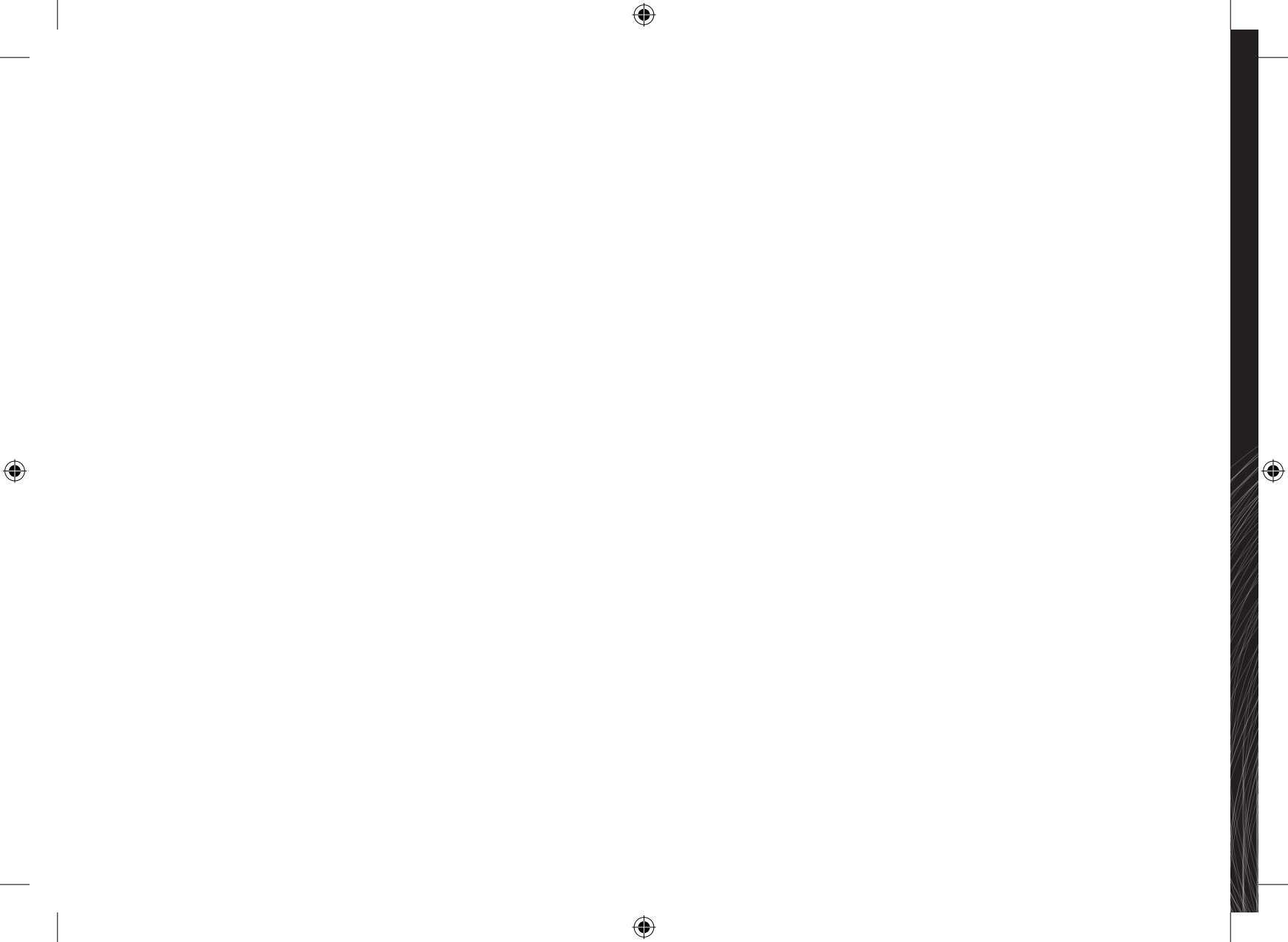
a possuir uma cenografia: crateras, estalactites, selvas de cogumelos, cavernas... elemento que não existia nas filmagens-documentário dos irmãos Lumière.

Ao aplicar esses elementos cenográficos nas filmagens, as relações teatro/cinema em questões visuais e produtivas são estreitadas gerando maiores semelhanças entre esses tipos de produções.

*“Uma idéia cinematográfica é, por exemplo, a famosa dissociação entre o ver e o falar no cinema relativamente recente, quer seja [...] O que há de comum e por que é uma idéia propriamente cinematográfica fazer uma disjunção entre o visual e o sonoro? Por que isso não pode ser feito no teatro? Poder, pode, mas então, salvo se o teatro dispuser de meios, se dirá que ele a tomou de empréstimo ao cinema. O que não é necessariamente ruim, mas assegurar a disjunção entre ver e falar, entre o visual e o sonoro, é uma idéia tão cinematográfica que isso responderia à questão de saber em que consiste, por exemplo, uma idéia em cinema.”*

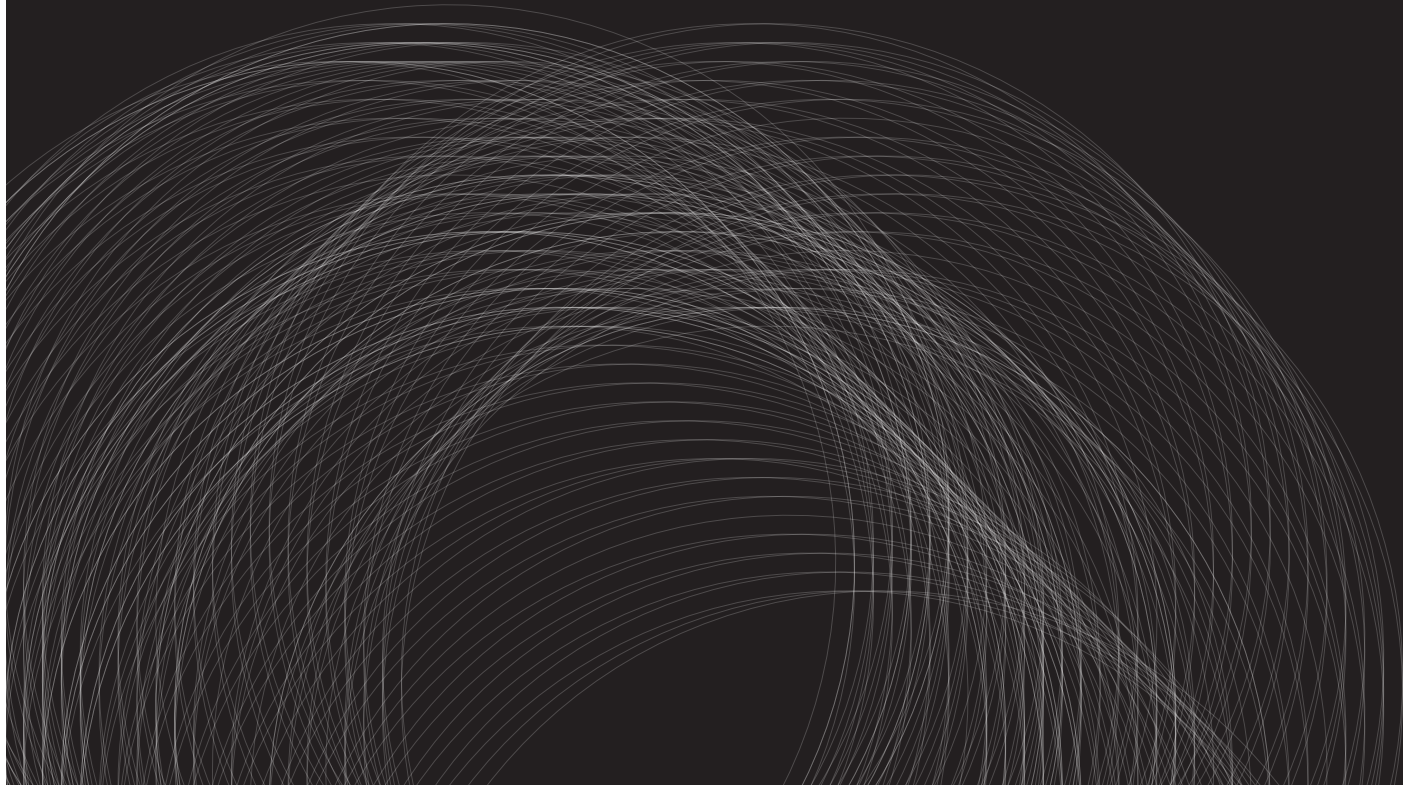
(DELEUZE, 1987, p. 9)







MON ONCLE: JACQUES TATI



Todas as vezes que a campainha da casa da família Arpel é apertada, o chafariz em formato de peixe, disposto no meio de um geométrico jardim, é acionado. A fonte é desligada de acordo com a importância da visita. Assim é moldada a vida do casal Arpel e seu filho único, o pequeno Gérard, personagens do filme Meu Tio (Mon Oncle), de Jacques Tati (1908 – 1982).

Tati estabelece em Meu Tio uma crítica ao culto à modernidade tecnológica já vigente na década de 50. O título faz referência ao único membro da família que não se encaixa nessa mentalidade corrente na família Arpel: o simpático tio Hulot, interpretado pelo próprio Tati. Hulot, solteirão e desempregado, passa a ser admirado por seu sobrinho Gérard justamente por estar fora dos padrões impostos pela sociedade. E isso provoca, no decorrer da trama, uma crise de ciúmes em Charles, pai de Gérard.

Tio Hulot faz o contraponto da casa moderna da família Arpel: ele vive numa confusa periferia em que a ordem é estabelecida pelos próprios moradores. Sempre que Hulot vai visitar a irmã, atravessa as ruínas de um muro que representa a ruptura da cidade tradicional com a cidade moderna. De um lado, uma família em que a formalidade era levada aos extremos e, conseqüentemente, a

monotonia surgia. Do outro lado a alegria de viver, mesmo com dificuldades. A ordem contra a desordem, modernidade contra o tradicional.

O filme vai além de mostrar o moderno e o não-moderno: satiriza a interferência provocada pelas inovações tecnológicas dentro de uma casa – levadas a um caso extremo – no cotidiano das pessoas. Na casa da família Arpel, a cozinha tem o que havia de mais moderno na época, o portão principal abre sozinho e o design dos móveis é arrojado – e desconfortável. “Tudo se comunica”, retruca a sra. Arpel quando repreendida por uma visita que atenta ao fato da casa ser extremamente vazia.

É, na realidade, a própria casa que dita as regras da família. As lajotas indicam onde se deve pisar, a mesa com guarda-sol mostra onde se deve almoçar, e onde se deve tomar o café após o almoço. A casa vigia e parece ter olhos, arquitetonicamente desenhados por duas janelas redondas no quarto do casal Arpel.

77

O barulho do abre e fecha dos aparelhos “modernos” é tamanho que faz a casa parecer uma verdadeira fábrica, o que é explícito no clímax do filme, numa cena em que o próprio casal não consegue estabelecer uma conversa por causa dos ruídos dos equipamentos. A relação em família se torna fria – e vazia – como a

própria casa onde moram.

A modernidade é admirada pela família Arpel também fora da casa. Charles, o sr. Arpel, é dono de uma fábrica de plásticos. Nela, fica também evidenciada outra crítica pronunciada por Jacques Tati: a da nova sociedade industrial. O trabalho maçante e repetitivo dos funcionários, que dão ênfase às atividades sob os olhos do patrão.

79







UMA VISÃO POÉTICA DO ESPAÇO SEGUNDO  
GASTON BACHELARD

O mundo está aí em sua materialidade física e imediata. Em sua significação semiótica, pode significar tudo e pode não significar nada. Depende essencialmente do eu inteligente que a ele se aplica para o decifrar. Há pessoas que descobrem nele sentidos e transcendências. Há outros para os quais o mundo não significa nada.

Em sua experiência cotidiana, o homem conhece a materialidade e a resistência do solo que pisa. Conhece e sente a fluidez do ar que respira num determinado ambiente. Percebe os muros da casa que habita. Como ser inteligente escolhe espaços, frequenta espaços para se divertir, para morar. Pela sua sensibilidade e interesses, viaja pelos espaços, busca os espaços, conquista os espaços. Quando decide, compra também espaços. O espaço é como que uma vertente de seu movimento. Nasce e cresce nele o desejo e a volúpia de ter e de possuir espaços.

Em seu livro “A Poética do Espaço”, o filósofo francês Gaston Bachelard (1884-1962) procedendo a uma específica análise de espaços e lugares, ou a uma topoanálise, como seria correto dizer-se, cria uma reflexão singular a que chama “Poética do Espaço”. Ao falar de poética do espaço Bachelard revela a intenção de dar à palavra a missão de elevar o objeto de sua análise, os lugares e os espaços, ao nível poético do devaneio. A fim de que isso seja possível,



Bachelard apela para o serviço da imaginação, a faculdade humana por vezes esquecida que pode fazer nascer, renascer e criar novas formas de vida e de interioridade, dando às coisas o lastro humano que elas não ostentam quando ficam penando em sua material solidão.

O autor mostra que há poesia nos principais espaços preferidos pelo homem. Na casa, no sótão, no porão. Numa simples gaveta. Num cofre. Num armário. Ele busca a poesia do ninho e da concha, do cantinho da casa, da miniatura, do grande e do pequeno, e, sobretudo na imensidão íntima que ressoa em seu interior.


O autor de *A Poética do Espaço* tem a capacidade de nos mostrar a fenomenologia do homem e sua relação com o mundo por meio de análises de textos que mostram que há poesia dentro do homem e à sua volta. Poesia profunda de sentido de relação metafísica e psicológica. Poesia que pode e deve ser participada pelos seres humanos atentos, sensíveis, imaginativos e abertos ao devaneio.

Segundo ele, as coisas do cotidiano deverão ser redimidas pela atenção, pela nova significação que a elas devemos dar. Deverão ser vistas em sua profundidade. E entre elas, as mais usuais, as mais íntimas, aquelas que fazem parte de


nosso cotidiano e que se relacionam profundamente com nossa vida social, pessoal e psicológica. Há formas que acariciamos simplesmente. Mas há símbolos a que damos profundidade e que nos oferecem, em troca, poeticidade, sensibilidade, intimidade. Formas e símbolos que curtimos com nossa imaginação e com nosso devaneio a serviço de uma fantasia sequiosa de intimidade. A sociedade contemporânea e seus indivíduos vivem hoje em enorme solidão.

Em parte porque fazem de sua aventura humana no mundo uma mera experiência mercantilista do ter, do possuir e do consumir. Uma dimensão ontológica do ser com todas as implicações filosóficas e fenomenológicas do conhecimento lhes dariam outra qualidade de vida, certamente. A poeticidade, o devaneio e o cogito do sonhador em dimensões de sentido, da maneira com que se apresentam nas proposições de Gaston Bachelard, elevam a consciência e a alegria do viver. Transparece na filosofia otimista de Bachelard a evidência de que o homem solitário pode descobrir a qualquer momento a voz do acolhimento em espaços próximos assim como o sentido da vida em símbolos que ele manipula no dia a dia.


Caberia ao homem contemporâneo a consciência crítica da necessidade de convergência para valores vitais para que as coisas que ele concebe como coisas



do nunca tenham finalmente a sua vez. O raro, que é precioso por ser raro, pode ainda se transformar em bem acessível, havendo para isso apenas a necessidade de o descobrir como valor. Para os excluídos e os deserdados de bens do espírito, que é a forma mais dramática da exclusão, está de pé a possibilidade de serem incluídos, se forem acionados os projetos interiores de uma reposição do que é devido, a esses seres peregrinantes na terra, mas que inocentemente demandam, como meninos carentes do acolhimento materno, os sentidos frontais da vida.

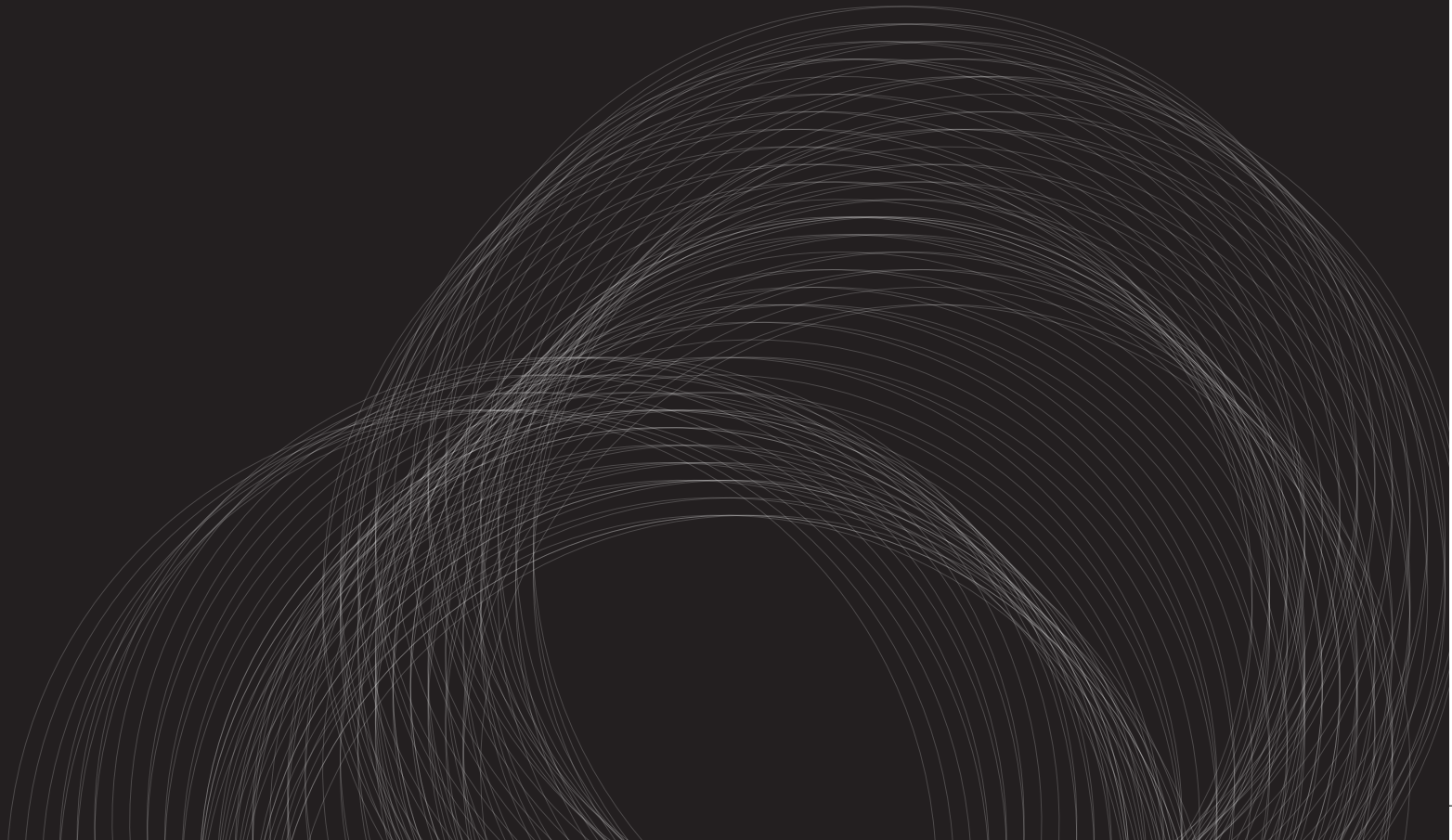


Como as coisas têm de ser provocadas para que nasçam, os indivíduos e a sociedade terão de colocar na ordem da vez, através de uma revolução especial de pensamento, de educação, de opinião e de movimento de idéias, esta postura para que as coisas do nunca cheguem a celebrar as núpcias da sua vez.





A IMAGEM



**I**magens são superfícies que pretendem representar algo. Na maioria dos casos, algo que se encontra lá fora no espaço e no tempo.

Como já foi dito anteriormente, o ser humano sente uma necessidade vital de se comunicar de uma maneira visual. Como não é possível cada ser humano demonstrar sua capacidade idiossincrática de visualização de mundo, é necessário que isso se demonstre de uma maneira imagética.

A forma que se dá a apresentação de uma imagem se restringe a apenas duas dimensões, assim como já foi dito acerca do livro “Saber ver a Arquitetura” (ZEVI, Bruno. 1948), e essa apresentação traz consigo alguns símbolos, portanto:

*“As imagens são, portanto, resultado do esforço de se abstrair duas das quatro dimensões espaço-temporais, para que se conservem apenas as dimensões do plano. Devem sua origem à capacidade de abstração específica que podemos chamar de imaginação. No entanto, a imaginação tem dois aspectos: se de um lado, permite*

*abstrair duas dimensões dos fenômenos, de outro permite reconstituir as duas dimensões abstraídas na imagem. Em outros termos: imaginação é a capacidade de codificar fenômenos de quatro dimensões em símbolos planos e decodificar as mensagens assim codificadas.”*

(FLUSSER, Vilém. 1983, p.21)

Logo:

89

*“O fator decisivo no deciframento de imagens é tratar-se de planos. O significado da imagem encontra-se na superfície e pode ser captado por um golpe de vista. No entanto, tal método de deciframento produzirá apenas o significado superficial da imagem. Quem quiser “aprofundar” o significado e restituir as dimensões abstraídas, deve permitir à sua vista vaguear pela superfície da imagem. Tal vaguear pela superfície é chamado scanning. O traçado do scanning segue a estrutura da imagem, mas também impulsos no íntimo do observa-*

*dor. O significado decifrado por este método será, pois, resultado de síntese entre duas “intencionalidades”: a do emissor e a do receptor. Imagens não são conjuntos de símbolos com significados inequívocos, como o são as cifras: não são “denotativas”. Imagens oferecem aos seus receptores um espaço interpretativo: símbolos “conotativos”.*

(idem, 1983, p.22)

Ao vaguear pela superfície, o olhar vai estabelecendo relações temporais entre os elementos da imagem: um elemento é visto após o outro. O vaguear do olhar é circular: tende a voltar para contemplar elementos já vistos. Assim, o “antes” se torna “depois”, e o “depois” se torna o “antes”. (ibidem, 1983).

Sendo assim, como já foi dito, cada ser humano tem sua maneira única de ver o mundo, com base na psique de determina o que é considerado mais ou menos importante para o entendimento do contexto do todo do espaço em questão. O tempo projetado pelo olhar sobre a imagem é o eterno retorno. O olhar diacroniza a sincronicidade imaginística por ciclos. Ao circular pela superfície, o



olhar tende a voltar sempre para elementos preferenciais. Tais elementos passam a ser centrais, portadores preferenciais do significado. Deste modo, o olhar vai estabelecendo relações significativas.

O significado das imagens é o contexto mágico das relações reversíveis.

*“Imagens são mediações entre homem e mundo. O homem “existe”, isto é, o mundo não lhe é acessível imediatamente. Imagens têm o propósito de representar o mundo. Mas, ao fazê-lo, entrepõem-se entre mundo e homem. Seu propósito é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombos. O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função de imagens. Não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas.”*

(ibidem, 1983 p. 22)





DIFERENCIAÇÃO: FILME, LITERATURA & TELEVISAO  
UMA IDEIA EM CINEMA



**D**eleuze encerra sua palestra de 1987 da seguinte maneira:

*“O que é ter uma idéia em cinema?”*

*Tomem o caso, por exemplo, dos Straub quando operam essa disjunção entre voz sonora e imagem visual, que eles tomam da seguinte maneira: a voz se ergue, se ergue mais e mais, e aquilo de que ela nos fala baixa sob a terra nua, deserta, que a imagem visual estava nos mostrando, imagem visual que não tinha nenhuma relação direta com a imagem sonora. Ora, qual é esse ato de fala que se ergue no ar enquanto seu objeto afunda na terra? Resistência. Ato de resistência. E em toda a obra dos Straub, o ato de fala é um ato de resistência. De “Moisés e Aarão” ao último Kafka (“América”, romance filmado por Straub), passando por — não cito pela ordem — “Não Reconciliados” ou Bach (“Crônica de Anna Magdalena Bach”). O ato de fala de Bach*

*é sua música, que é um ato de resistência, luta ativa contra a repartição do profano e do sagrado.”*

(DELEUZE,1987 , p. 13 e 14)

Logo, uma idéia para cinema, surge exclusivamente para o cinema, para a imagem, para a composição imagética, sonora e fotográfica da obra cinematográfica, mesmo quando iniciada em uma outra realidade, como a de uma obra literária. Deleuze completa:

*“Mais uma vez, ter uma idéia em cinema não é a mesma coisa que ter uma idéia em outro assunto. Contudo há idéias em cinema que também poderiam valer em outras disciplinas, que poderiam ser excelentes em romances, por exemplo. Mas elas não teriam, absolutamente, os mesmos ares. Além disso, existem idéias no cinema que só podem ser cinematográficas. Não importa. Mesmo quando se trata de idéias em cinema que poderiam valer em romances, elas já estão empenhadas num processo cinematográfico que faz com*

*que elas estejam predestinadas. Esse é um modo de formular uma pergunta que me interessa: o que faz com que um cineasta tenha vontade de adaptar, por exemplo, um romance? Parece-me evidente que é porque ele tem idéias em cinema que fazem eco àquilo que o romance apresenta como idéias em romance. E com isso se dão grandes encontros.”*

(DELEUZE, 1987, p. 6 – grifo meu)

Da mesma maneira que a literatura não age determinando uma idéia em tempo/ espaço, perdendo esse espaço para as artes visuais (cinema, teatro, televisão) a literatura exerce uma influência incisiva na imaginação e na memória, forçando-nos a criar e gerar esse espaços cênicos, bem como a aparência dos personagens, e tudo mais, para que a trama seja construída:

*“Mas, da mesma forma que a televisão não departamentaliza a nossa ideia de tempo e espaço, ela igualmente não permite as abordagens profundas da literatura. Tudo passa a acontecer na superfície. Isso*

*acontece porque dos milhões de pontos impressos sobre a tela, apenas somos capazes de memorizar cerca de cem pixels por segundo. É por isso, também, que a televisão é um meio frio – isto é, um meio que exige o preenchimento das lacunas de memória e da percepção com a nossa imaginação.*

*A literatura, através da distribuição das letras sobre o papel, realiza algo diferente: monopolizando a visão e anulando os outros sentidos, resgatamos directamente todo o universo simbólico realizado pela linguagem verbal, num repertório construído ao longo das nossas vidas, tornando-se num meio quente, mais completo. Por isso, a literatura e o mundo literário é repleto de símbolos e de metáforas, o que não acontece com a televisão, que opera muito mais fortemente os eixos de associação por similaridade.*

*Esta foi a natureza primeira do cinema – que se tornou conteúdo da primeira televisão. Basta lembrar Meliès,*

*a genialidade de Eisenstein ou Hitchcock – que revolucionaria o seu próprio discurso emprestando da televisão as longas cenas sem cortes – e esta seria, ainda, uma das lições essenciais de Fritz Lang, de Kevin Linch ou de Win Wenders.”*

( PIMENTA, E. D. de M. , 2000, p. 7 e 8)

E completa dizendo:

*“Por outro lado, curiosamente, os filmes feitos especialmente para a televisão – lembrando que a Natureza opera por contrários – parecem insistir no caminho inverso, trabalhando quase sempre por conteúdos. E como não há profundidade no meio televisão, os conteúdos são, geralmente, superficiais, banais, redundantes, de pouca espessura repertorial.*

*[...]*

*Não se trata de atribuir quaisquer julgamentos ou ordens de valor, não se trata de dizer que isto será melhor*



*ou pior do que aquilo. É apenas diferente.*

*A literatura, com a sua absorvência sensorial exclusiva e uniforme, convenceu-nos de que a única informação válida é aquela que é produzida por ela. Por essa via, também, passamos a acreditar que o futuro seria limpo, claro, uniforme e padrão, como retrataram uma grande quantidade de filmes de ficção científica realizados durante o século XX. Até ao aparecimento de Blade Runner, de Ridley Scott, parecia não haver outra imagem possível para o futuro.*

*A televisão também teve de esquentar os personagens, pois se tratando de um meio frio foi necessário carregar nos traços de personalidade dos elementos principais, tornando-os quase caricaturais.”*

(idem, 2000, p. 7 e 8)

o cinema. Se este nasceu dividido entre o documental (Lumière) e a fantasia (Méliès), logo se colocou a questão ficcional como meta possível. Afinal, a “necessidade narrativa” parece uma pulsão humana que remonta aos primórdios da espécie quando as pessoas se reuniam em volta da fogueira para que alguém lhes contasse uma história.

*“Assim, nada mais natural que o cinema aplicasse seu potencial narrativo e se apropriasse de histórias já contadas. Isto é, consagradas pelo cânone de artes muito mais antigas, a literatura ou o teatro. Com muitos percalços, pois o raciocínio imediato – transpor uma história já pronta para tela – não leva em conta o essencial. Isto é, que literatura e cinema são dois modos de expressão diferentes, senão opostos. Num romance, não é tanto a “historinha” o mais importante, mas a maneira como é contada. Isto é, quais as metáforas, o tipo de narração, em primeira pessoa ou terceira, em estilo indireto livre, o uso pessoal do vocabulário, etc. Isto é, o estilo pessoal que modifica, a seu modo, os recursos da língua. No cinema, esses estilemas são de*

*ordem audiovisual – fotografia, movimento de câmera, uso da música e da trilha sonora, direção de atores, etc., os elementos de construção que conformam um estilo.”*

(ZANIN, LUIZ, 2010)

Ou seja, quando se leva uma obra ao cinema está se fazendo menos uma adaptação do que uma verdadeira transposição de um meio a outro. É como se o filme negasse o livro para melhor encontrar sua tradução para este outro meio.

Observação que permite colocar o problema mais agudo das adaptações de obras literárias – a tal da fidelidade. Sempre existiu a preocupação em não “trair” a fonte literária original. Como se o diretor pagasse um tributo ao autor do livro e não quisesse decepcioná-lo com uma obra que não fizesse jus à sua fonte. E talvez essa preocupação tenha sido a principal razão de maus filmes baseados em livros ótimos e consagrados. Os casos mais flagrantes podem ser buscados na França dos anos 40 e 50, com suas adaptações de obras de prestígio como *Madame Bovary*, de Flaubert, ou *O Diabo no Corpo*, de Radiguet, procuraram ser tão intensamente “fiéis” que acabaram por desfigurar as obras de origem.

O procedimento foi questionado pelos jovens críticos dos Cahiers du Cinéma, que, depois, se transformaram nos diretores da nouvelle vague. A crítica era a diretores como Autant-Lara ou Dellanoy que, ao tentarem respeitar em excesso as obras de origem, acabaram por traí-las, transformando-as em filmes pesados. Clouzot com O Diabo no Corpo, de Raymond Radiguet, e Dellanoy com O Corcunda de Notre-Dame, de Victor Hugo, para ficar em dois exemplos.

Não por acaso, um dos heróis cinematográficos da nouvelle vague foi Alfred Hitchcock, autor da boutade de que se grandes livros dão péssimos filmes, o melhor mesmo é filmar os maus livros. Alguma razão ele deve ter, não apenas pela sua versão de Os Pássaros, de Daphne Du Maurier. Basta pensar, por exemplo, no romance medíocre de Mario Puzo, que deu origem a um extraordinário O Poderoso Chefão na leitura de Francis Ford Coppola. Exemplos são fáceis de encontrar.

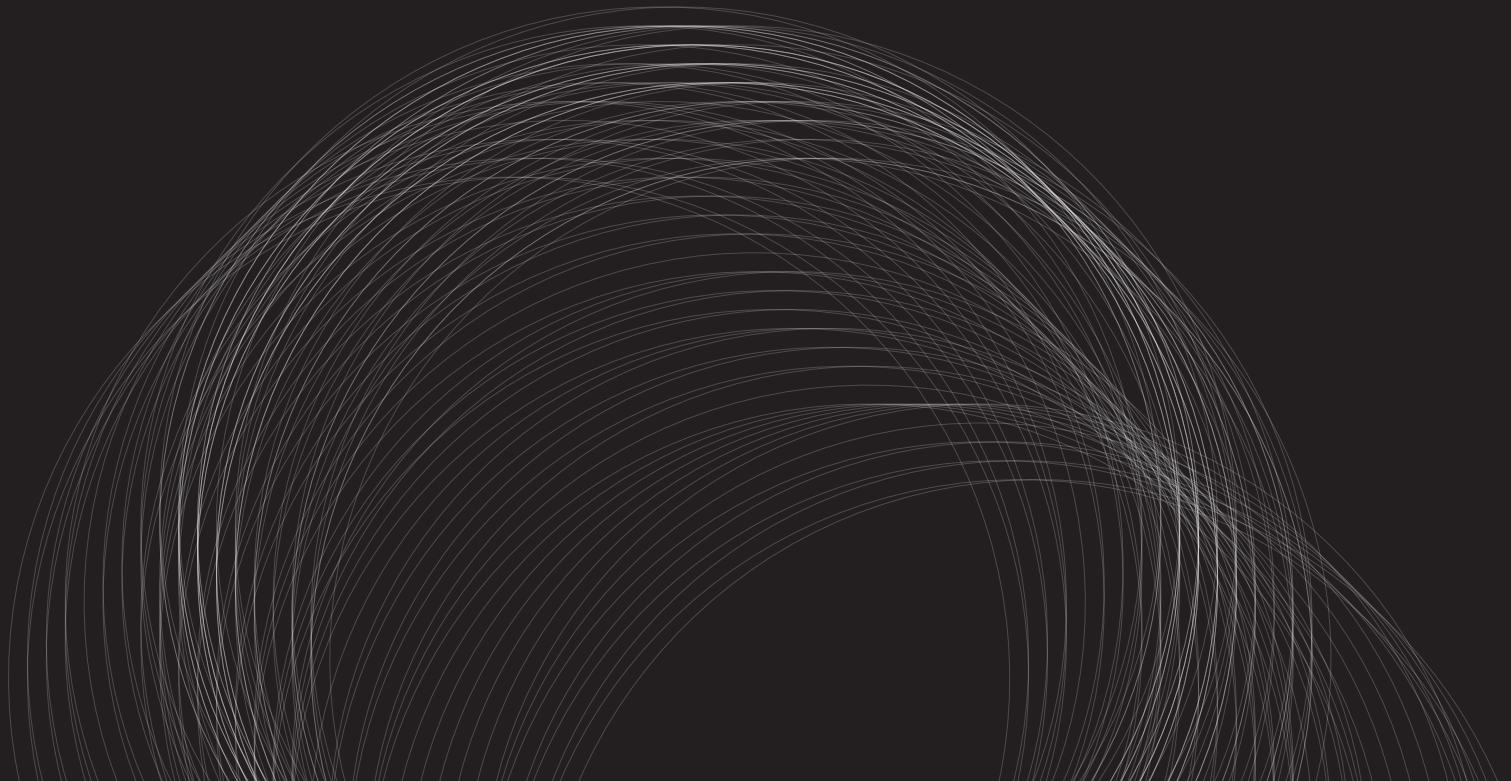
Assim como é fácil encontrar exemplos de obras-primas muito bem transpostas para a linguagem do cinema. Para ficar na seara doméstica, podemos pensar em Vidas Secas, de Graciliano Ramos, que Nelson Pereira dos Santos transformou num dos títulos mais notáveis do Cinema Novo. Como? Incorporando na fotografia, na montagem e trabalho com o som a secura do ambiente e da vida

que oprime a família migrante. Não interessava a Nelson captar a literalidade da trama, mas o espírito mais fundo da obra de Graciliano.

Outra obra-prima da literatura brasileira, Memórias Póstumas de Brás Cubas, fornece bom tema para análise, pois foi adaptada por dois diretores de tendência muito diversa – Julio Bressane e André Klotzel. O primeiro, de 1985, chamou-se Brás Cubas; o segundo, de 2001, tem por título Memórias Póstumas. Dividem ao meio até mesmo o título original do romance. Klotzel é mais literal; Bressane inventa a partir da obra. Para um romance de ruptura, para sua época, com procedimentos literários surpreendentes, a opção de Bressane parece mais fiel, pois se atém ao espírito da obra. Klotzel prestou mais atenção ao conteúdo, enquanto Bressane buscou a forma e reinventou-a na tela numa opção mais autoral.



4 QUARTOS ... OU UM QUARTO DE AMOR ...





curta “4 Quartos ... ou um quarto de amor ...” foi desenvolvido com base nas teorias filosóficas de Gaston Bachelard:

*“Ao falar de poética do espaço Bachelard revela a intenção de dar à palavra a missão de elevar o objeto de sua análise, os lugares e os espaços, ao nível poético do devaneio. [...] O autor mostra que há poesia nos principais espaços preferidos pelo homem. Na casa, no sótão, no porão. Numa simples gaveta. Num cofre. Num armário. Ele busca a poesia do ninho e da concha, do cantinho da casa, da miniatura, do grande e do pequeno, e sobretudo na imensidão íntima que ressoa em seu interior.”*

(BACHELARD, Gaston, 1976, A poética do Espaço in FERREIRA, João, 2005)

Logo, o curta-metragem visa mostrar quatro pessoas totalmente diferentes, dentro de seus quartos, comentando e compartilhando experiências amorosas.





Não há ambiente em uma residência mais íntimo que o quarto. Dentro de um quarto, a pessoa tem total liberdade para construir, destruir, reconstruir, modificar e intervir de diversas maneiras no espaço criado.

O cômodo ‘quarto’ traz consigo uma carga psicológica que remete a segurança, aconchego, conforto, descanso.

Compartilhar experiências amorosas com outra pessoa é trazer esse ‘terceiro’ para um local totalmente íntimo, pessoal, é dividir experiências, espaço e sentimento.

A técnica cinematográfica adotada, é basicamente a mesma adota por Robert Bresson ( diretor francês, 1907):

*“Em Robert Bresson (diretor francês, 1907), caso bastante conhecido, raramente existem espaços inteiros. São espaços que podemos chamar desconexos. Há, por exemplo, um canto, um canto de um quarto. Depois vemos um outro canto, ou então um pedaço da parede. Tudo ocorre como se o espaço bressoniano se apre-*



*sentasse como uma série de pequenos fragmentos cuja conexão não está predeterminada. Existem grandes cineastas que empregam, ao contrário, espaços de conjunto.”*

(DELEUZE, Gilles, 1987, O ato da Criação, pg. 5)

Dessa forma, não são necessárias tomadas inteiras de um mesmo ambiente. De uma forma quase ‘cubista’ o espaço se mostra em diferentes fragmentos - estes, sendo modificações que trazem a carga psicológica de seu habitante.

*“Não digo que seja mais fácil manejar um espaço de conjunto. Mas o espaço de Bresson constitui um tipo de espaço particular. Sem dúvida, ele foi retomado mais tarde, serviu de modo bastante criativo para outros, que o renovaram. Mas Bresson foi um dos primeiros a construir o espaço com pequenos fragmentos desconexos, ou seja, pequenos fragmentos cuja conexão não é predeterminada. E eu diria o seguinte: no limite de todas as tentativas de criação, existem espaços-tempos.*

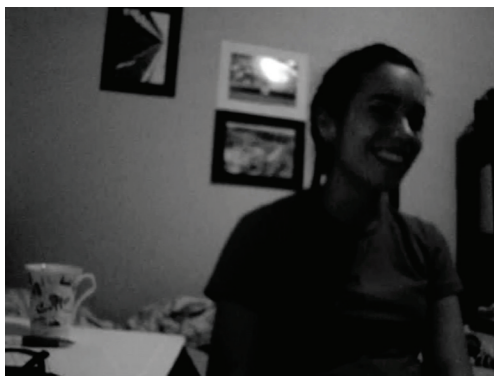
*É só isso que existe. Os blocos de duração/movimento de Bresson tenderão a esse tipo de espaço, entre outros.*

*Desse modo, o bloco de extensão/movimento de Bresson recebe como característica própria desse criador, desse espaço, o papel da mão, que irrompe em seus limites. **Somente a mão é capaz de operar efetivamente as conexões de uma parte a outra do espaço.** E Bresson é sem dúvida o mais importante cineasta a ter reintroduzido no cinema os valores táteis. Não só porque ele sabe captar as mãos em imagens admiráveis. Se ele sabe captar admiravelmente as mãos em imagens é porque ele precisa delas. Um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. **Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade.**”*

(idem p. 5 e 6 – grifo meu)

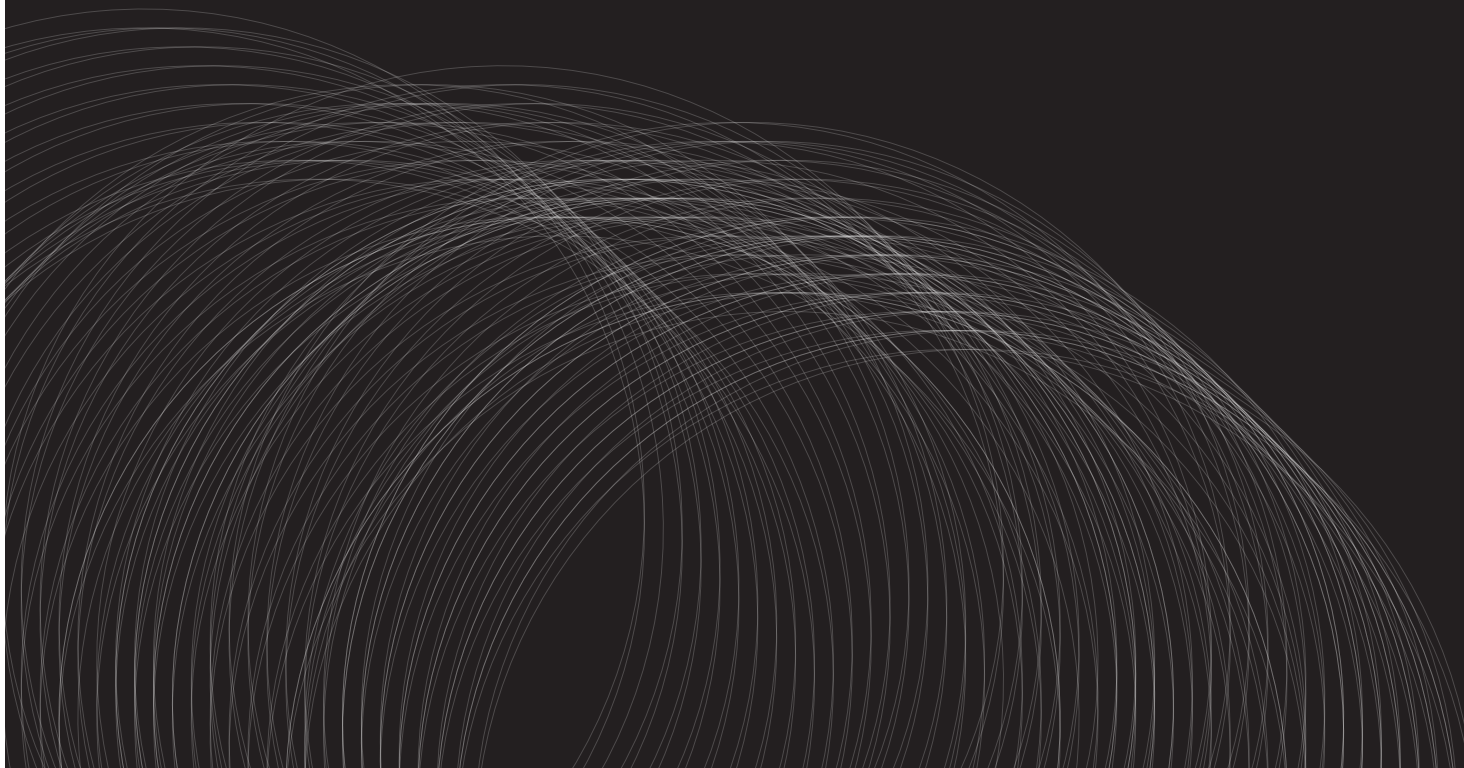
terior fosse de tal tamanho que não coubesse dentro de seu genitor e precisasse de alguma forma ser externado, expelido e compartilhado.

Este foi o primeiro curta desenvolvido para o projeto. Ao longo do ano serão desenvolvidos outros curtas com temáticas similares desenvolvendo o espaço, o cinema, a fotografia, etc.





# ESPACIALIDADES



**E**spacialidades é o segundo curta experimental feito para o trabalho final de graduação “NECINECIDADES” e tem como enfoque mostrar o olhar da cidade por meio da tríade óptica/câmera/arquiteto.

Fundamentado ainda pelas teorias de Robert Bresson (espaços desconexos, desfragmentados cuja conexão não está predeterminada), Gaston Bachelard (lugares e espaços ao nível poético de devaneio), Bruno Zevi (arquitetura como uma escultura escavada, cujo interior o homem penetra e caminha) e dotado de uma estética ainda cubista, o curta “Espacialidades” tem como enfoque mostrar os olhares e minúcias da cidade.

Ruas, monumentos, lugares, prédios: “espaços”. O olhar do arquiteto de acordo com o espaço que o permeia.

Produzido na cidade de São Paulo, retrata olhares peculiares de lugares comuns: Avenida Paulista, Mercado, Estação da Luz, Pinacoteca, Metrô da Sé...

Olhado de uma forma diferente traz em detalhes, fragmentos que muitas vezes passam despercebidos pelos transeuntes que trafegam diariamente por esses lugares.





CONCLUSÃO

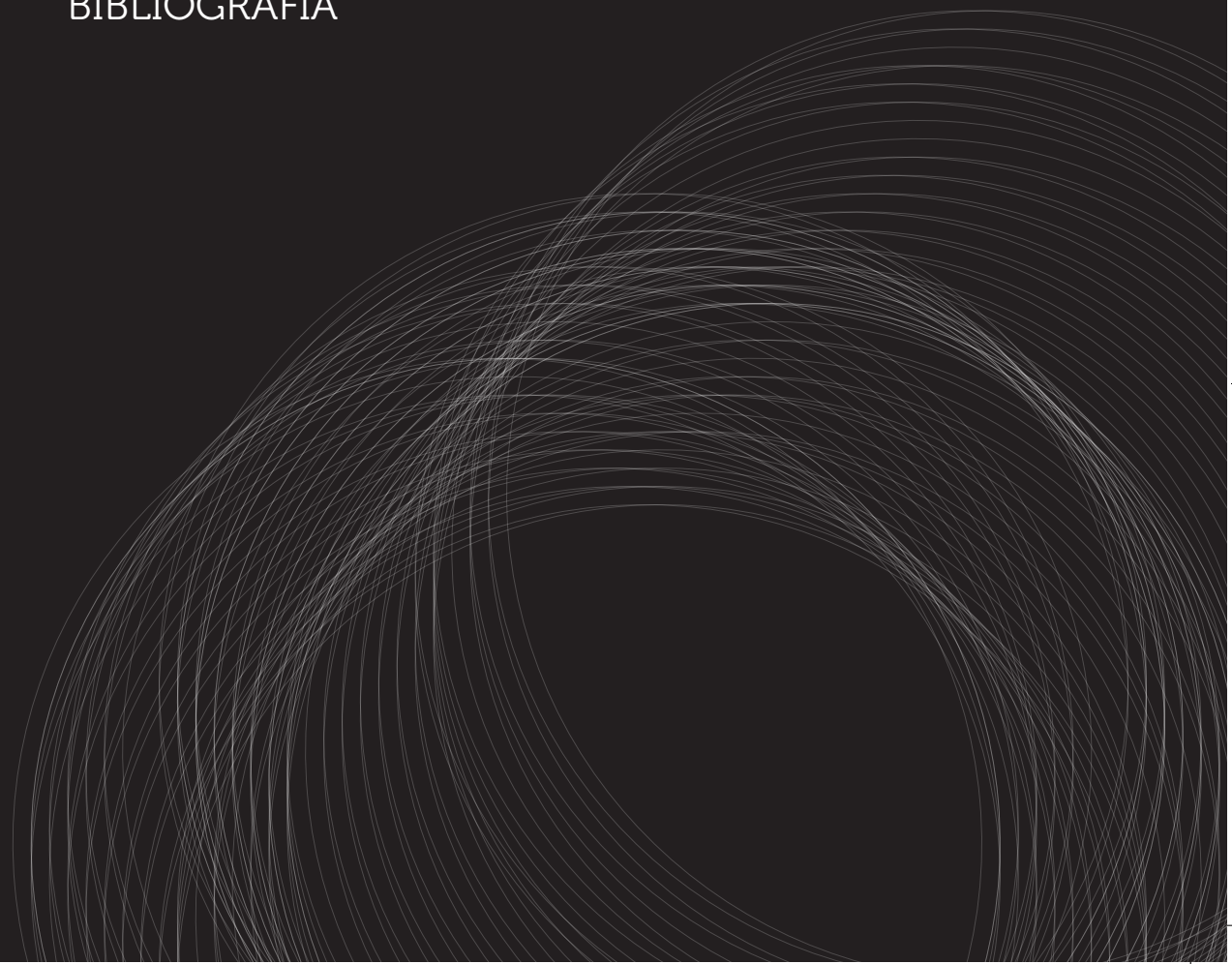
○ projeto de TFG “NECINECIDADES” tem como enfoque abordar os campos da cenografia e da semiótica norteados pelas noções de arquitetura, produzindo uma discussão teórica sobre o assunto que possa servir como referencia bibliográfica para outras produções futuramente e curta-metragens ilustrativos.

Ao longo do Trabalho Final de Graduação, esses curta-metragens irão expor a construção de espaços criados em cinema, fotografia, enquadramento, edições de vídeo e som – diferentes formas de se criar a arquitetura de uma maneira áudio-visual.

O Projeto é uma maneira de enxergar os olhares multifacetados e mostrar formas singulares de cada um enxergar e apreender o espaço fazendo-se valer de técnicas cinematográficas para expor essas maneiras de cognição espacial.

Cada um possui uma maneira única de apreender o espaço e isso é traduzido aliando a psique humana com técnicas de cinema que tornam isso viável através de enquadramentos de imagens que expressam essa maneira de enxergar no mundo externo minúcias do mundo interno de cada ser humano.

# BIBLIOGRAFIA



BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**, 1989

BRESSON, Robert, **Notes sur Le cinématographe**, Gallimard, Paris, 1975, in **Estéticas do Cinema**, Seleção, Apresentação e notas de: GEADA, Eduardo; Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1985

CARDINAL, Roger. **O Expressionismo**, 1988

DELEUZE, Giles, **Cinema a Imagem Movimento**, e-book

DELEUZE, Gilles, **O Ato de Criação**, 1987, Palestra

DELEUZE, Gilles. **Sobre o Teatro**, 2010. Editora Zahar

DIAS, Maria Heloísa Martins. **A Estética expressionista**, 1999  
Estéticas do cinema, 1985

FLUSSER, Vilém, **Filosofia da Caixa Preta**, 1983. Editora Anna Blume

FONTES, Maria Solange Gurgel de Castro, CONSTANTINO, Norma Regina Truppel, BITTENCOURT, Luiz Cláudio, **Arquitetura e Urbanismo – Novos desafios para o século XXI.**

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & Pós-cinemas**, 2008

MANNONI, Laurent. **A grande arte da luz e da sombra**, 2003

PEHNT, Wolfgang. **La arquitectura expressionista**, 1975

PIGNATARI, Décio. **Semiótica da Arte e da Arquitetura**. 2004, Editora Atelie Editorial

PIMENTA, Emanuel Dimas de Melo, **Arquitetura Virtual Fogo Controlado**, 2000, e-book

VASCONCELOS, Jorge. **Deleuze e o Cinema**, 2006, Editora Ciencia Moderna.

ZANIN, Luiz. Estadão, **Literatura e cinema: uma relação muito particular** 2011, [www.estadao.com.br](http://www.estadao.com.br)





VIDEOGRAFIA

COHEN, Peter, **Arquitetura da Destruição**, Suécia, 1992, 121 minutos

KAUFMAN, Phillip, **The Unbearable Lightness of Being**, Estados Unidos, 1988, 171 minutos

LANG, Fritz. **Metropolis**. Alemanha, 1927, 153 minutos.

LUMIÈRE, Auguste; LUMIÈRE, Louis. **L'Arrive d'um train em gare de La Ciotat**. França, 1895, 1 minuto.

MÉLIÈS, George. **Le Voyage dans La Lune**. França. 1902, 14 minutos.

NOLAN, Christopher. **A Origem**. Estados Unidos, 2010, 148 minutos

RODRIGUEZ, Robert; MILLER, Frank; TARANTINO, Quentin. **Sin City: A Cidade do Pecado**, Estados Unidos, 2005, 126 minutos

SCOTT, Ridley. **Blade Runner: O Caçador de Andróides**. Estados



Unidos, 1982, 118 minutos

TATI, Jacques. **Mon Oncle**, França/Itália, 1958, 117 minutos

VERTOV, Dziga. **Um Homem com Uma Câmera**, União Soviética, 1929

WEIR, Peter, **O Show de Truman – O show da vida**, 1998, Estados Unidos, 103 minutos

WIENE, Robert. **Das Cabinet dês Dr. Caligari**. Alemanha, 1920, 71 minutos.

123