

# Entre imagens e textos: cinema de poesia e intermedialidade em *Passos no Silêncio*

## Between images and texts: poetry cinema and intermediality at *Passos no Silêncio*

Rodrigo Capistrano<sup>1</sup>

### Resumo

Propomos investigar os conceitos de cinema de poesia e intermedialidade a partir da análise do curta-metragem *Passos no Silêncio* (2008), de Guto Parente<sup>2</sup>. O realizador também assina o roteiro e a montagem do filme. Nele, percebemos a conjunção de várias mídias, garantindo uma multiplicidade de telas, contidas tanto pela sua presença material como simbólica. Partindo da premissa que a poesia é a forma por excelência da interioridade, *Passos no silêncio* se insere no chamado cinema de poesia.

**Palavras-chave:** *Passos no silêncio* – cinema de poesia – intermedialidade – montagem

### Abstract

We propose to investigate the concepts of poetry cinema and intermediality from the analysis of the short film *Passos no Silêncio* (2008), by Guto Parente. The filmmaker also wrote the screenplay and film editing. In it, we see the conjunction of various media ensuring a multitude of screens, contained both its material and symbolic presence. Starting from the premise that poetry is our interiority, *Passos no silêncio* fits in poetry cinema.

**keywords:** *Passos no silêncio* - poetry cinema - intermediality - montage

### Introdução: apresentando o Filme

A cena inicial de *Passos no Silêncio* (2008) apresenta uma professora de alemão que é solicitada por um aluno para traduzir um poema. Depois, somos levados para o interior do apartamento da mulher. Essa primeira metade do filme é pontuada pelas tentativas iniciais da professora em traduzir a poesia. Sua rotina de trabalho nos é apresentada num prolongamento de ações que estão dentro de uma lógica a princípio comum e banal: o telefone que é tirado do gancho para facilitar a concentração, o computador com defeito que não consegue ligar, os manuscritos da professora em cima da mesa, o café a ser tomado. O filme anuncia essa lógica narrativa de início, para depois ser completamente tragado pela lógica do sonho e do transe. Na segunda metade do curta, a racionalidade é deixada de lado. Mesmo diante das dificuldades, a professora de alemão segue obstinada em cumprir a tarefa da tradução. Para mergulhar no universo da poesia, ela precisa se lançar à exterioridade, caminhar por outros espaços. Seu esforço é recompensado por um percurso de descobertas bastante enigmático.

O filme é elaborado no limiar da figuração e da abstração. A modulação desse sonho da

<sup>1</sup> Professor do curso de História da Universidade Estadual do Ceará – FECLESC. Mestre em Estudos de Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e Doutorando em História Social pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Contato: rodrigocc123@gmail.com

<sup>2</sup> O filme está disponível na internet. Acessar: <http://vimeo.com/25523611>

personagem nos remete as próprias possibilidades oníricas contidas no verso poético. Aqui, a montagem e os movimentos de câmera desestabilizam o nosso sentido espaço-temporal. Durante o “trase” da personagem, a câmera é muito mais do que uma mera “máquina de registro”, é uma participante da ação. A opção pela fotografia em P&B no filme de Guto Parente compõe uma superfície poética, construindo no universo da personagem uma estética mais próxima do expressionismo e apontando para a abstração da realidade. Na “grande virada” dada pelo filme, vemos em primeiro plano as passadas dadas pela personagem em quatro espaços diferentes. Uma clara alusão à cena de *Meshes of the afternoon*, clássico de 1943 do cinema experimental, assinado por Maya Deren e Alexander Hammid.

### **A montagem: uma técnica geradora de sentidos**

No cinema, a lógica geradora de sentidos é garantida pela montagem. Pier Paolo Pasolini desenvolveu uma bela metáfora acerca do assunto: “[...] a montagem é muito semelhante à escolha que a morte faz dos atos da vida, colocando-os fora do tempo. [...] a morte opera uma síntese rápida da vida passada, e a clareza retroativa por ela remetida à vida elege os pontos essenciais. E eis a maneira através da qual uma vida se torna uma história”. (1986: 108-112). Para Pasolini, a vida seria como infinitos planos-sequência, carecendo de um ordenamento, uma construção que lhe desse sentido. Esse papel caberia à morte, pois ela “determina uma montagem fulminante de nossa vida: ou seja, seleciona seus momentos verdadeiramente significativos (imutáveis diante de outros possíveis momentos contrários ou incoerentes) colocando-os uns atrás dos outros” (PASOLINI *apud* LEONE & MOURÃO, 1993: 63).

O cinema constrói variadas representações do mundo. Tanto na ficção como no documentário encontramos um recorte da realidade, um testemunho de uma sociedade que o produziu e uma leitura de determinados acontecimentos. O trabalho de um cineasta é feito de escolhas. O cinema rotulado de ficcional seria aquele que se propõe a criar histórias, desenvolvendo uma narrativa fantasiada ou apenas inspirada em acontecimentos reais. O cineasta francês Jean Luc-Godard afirmou que “o cinema começou a contar histórias antes de existir como história” (2004: 08). Esta afirmativa diz respeito à própria história recente do cinema, considerada a mais nova das grandes linguagens artísticas<sup>3</sup>.

Elementos narrativos dizem respeito a um assunto, uma certa ordenação dos fatos e o desenrolar dos acontecimentos. Conforme Aumont e Marie, a “ficção é uma forma de discurso que faz referência a personagens ou a ações que só existem na imaginação de seu autor e, em seguida, na do leitor/espectador. De modo mais geral, é ficção tudo que é inventado como simulacro” (2003: 124-125). O cinema narrativo clássico vai esconder seus artifícios para criar um mundo fictício orgânico, coeso. Todo um conjunto de convenções e códigos narrativos serão desenvolvidos e aperfeiçoados, principalmente nas primeiras décadas do século XX. O cineasta norte-americano David Griffith<sup>4</sup> foi um dos pioneiros nesse modelo, responsável pela criação de uma série de procedimentos retóricos que balizaram toda a construção de um fazer cinematográfico que chamaremos de método “clássico”.

Nesse tipo de representação faz-se necessário esconder, passar despercebidos os efeitos do

3 Oficialmente a origem do cinema data de 1895, com as contribuições dos Irmãos Lumière. Convencionou-se chamá-lo de “a sétima arte”. As outras seis são: música, dança, pintura, escultura, teatro e literatura. Cronologicamente, o cinema tem a sua origem bem mais recente que as demais. Portanto, quando nos referimos a mais nova das grandes linguagens artísticas, estamos considerando esse critério tradicional.

4 David W. Griffith realizou, dentro dessa gramática cinematográfica clássica, filmes como *O Nascimento de uma Nação* (1915) e *Intolerância* (1916).

corte na montagem dos filmes. É o que chamamos de *raccord*<sup>5</sup>, um tipo de montagem que se quer invisível, que não se assume como colagem. Essa técnica criou vários recursos estilísticos utilizados e consagrados pela linguagem clássica, como por exemplo, a utilização da montagem paralela. Focalizando acontecimentos simultâneos, ela serve para dinamizar a ação e sintetizar narrativas. Ismail Xavier denominará esse conjunto de convenções de “discurso da transparência”, pois o objetivo desse tipo de cinema é garantir um grau cada vez maior de ilusionismo, ocultando as técnicas de montagem.<sup>6</sup>

Seguindo uma outra lógica, temos um cinema que evidencia os mecanismos de corte na montagem nos filmes. A todo o momento a montagem é sentida e percebida, tendo o claro objetivo de levar reflexividade em níveis variados ao espectador. Essa recusa às normas do cinema clássico sempre teve seus adeptos ao longo de toda a história do cinema. Seriam os representantes do chamado “discurso da opacidade”, assim conceituado por Xavier: “No outro extremo, temos as operações que reforçam a consciência da imagem como um efeito de superfície, tornam a tela opaca e chamam a atenção para o aparato técnico e textual que viabiliza a representação” (2005: 09). Dado o fato de muitos cineastas não seguirem as regras do cinema clássico, alguns teóricos resolveram criar categorias para situar essa produção um pouco mais inusual. Não obstante a validade do esforço desses analistas, acreditamos tratar-se de meras convenções. Com efeito, causam polêmicas e não são aceitas por muitos realizadores. Nas palavras do cineasta Peter Kubelka<sup>7</sup>:

Não gosto de ser chamado cineasta experimental e não gosto que meu cinema seja chamado experimental, que é um terreno depreciativo criado pela indústria para os que fazem cinema normal. É como a poesia – você não chama Joyce ou Pessoa de poetas experimentais. Eles são poetas. E nós somos cineastas. E então há os comerciantes, os industrialistas. Eles deveriam carregar o nome especial, não nós. Nós somos normais – e escrevemos a história do cinema. (*apud* ADRIANO: 02)

Os termos tradicionalmente utilizados na academia para definir esse objeto específico são “cinema experimental” e “cinema de vanguarda”. Segundo Carlos Adriano: “Esses termos aplicavam uma metáfora militar (*avant-garde*) e científica (experimental), demarcando a vocação de avanço e o espírito de pesquisa, a militância e a investigação” (*ibidem*). Outra expressão muito utilizada para classificar esses filmes é o termo “cinema de poesia”, consagrada pelo cineasta italiano Pier Paolo Pasolini. Acreditamos que *Passos no silêncio* está inserido nessa vertente cinematográfica.

## O cinema de poesia

Na década de 60, Pasolini teorizou sobre a função poética da linguagem cinematográfica, defendendo um cinema baseado na transgressão, no onírico e na libertação das regras do cinema clássico. Oscilando entre a objetividade e a subjetividade, para ele o “cinema de poesia” deveria se contrapor ao “cinema de prosa”, evidenciando na construção cinematográfica o estilo e as opções estéticas do cineasta. Nas palavras do cineasta italiano:

5 Não há termo específico em português que traduza fiel e integralmente o significado de *raccord*. O termo em francês evoca a mecânica ou o trabalho com encanamentos. No cinema o termo foi utilizado para evocar essa noção de continuidade, ou seja, a maneira pela qual dois planos de um filme se encadeiam.

6 Sobre o assunto, ver: XAVIER, Ismail. *O Discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3ª Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

7 O austríaco Peter Kubelka é um diretor da chamada segunda fase das vanguardas cinematográficas, localizada historicamente no pós-2ª guerra mundial. Realizou uma obra que visava a abstração, trabalhando com elementos de ordem sensorial e poética, em filmes essencialmente não-narrativos.

O cinema de prosa é um cinema do qual o estilo tem um valor não primário, não tão à vista, não clamoroso, enquanto o estilo no cinema de poesia é o elemento central, fundamental. Em poucas palavras, no cinema de prosa não se percebe a câmera e não se sente a montagem, isto é, não se sente a língua, a língua transparece no seu conteúdo, e o que importa é o que está sendo narrado. No cinema de poesia, ao contrário, sente-se a câmera, sente-se a montagem, e muito. (PASOLINI, 1986: 104)

O cineasta italiano desenvolveu a noção “cinema de poesia” a partir dos estudos da “função poética” da linguagem de Roman Jakobson e dos escritos sobre montagem de André Bazin. Pasolini acreditava que a montagem não poderia eliminar a chamada “poética da realidade”. Mariarosa Fabris, parafraseando Pasolini, afirma que “o cineasta interfere no fluxo contínuo das imagens para dar sentido a uma sequência, estabelecer uma perspectiva, seu ponto de vista, afirmando-se, assim, como autor” (IN: SAVERNINI, 2003: 14). Apesar de o cinema ser derivado do real, seria também fruto da intervenção do cineasta sobre o mesmo. Construir a realidade no cinema dependeria dessa combinação de aspectos objetivos e subjetivos. Pasolini sintetiza suas ideias afirmando que no “cinema de poesia” percebe-se a montagem.<sup>8</sup> Nos filmes caudatários do “cinema de prosa”, a montagem torna-se refém da temática apresentada, pois o conteúdo se sobressai à forma. Daí os recursos usualmente utilizados na sua maioria: introdução, tempo cronológico, informações detalhadas visando criar um efeito de realidade, etc.

Apesar da expressão “cinema de poesia” ter sido consagrada apenas na década de 60, podemos afirmar que seus testemunhos existiram em todas as épocas da história do cinema. As primeiras vanguardas dos anos vinte foram precursores. O filme *Entr'acte* (1924) de Francis Picabia e René Clair, e o clássico surrealista de Luís Buñuel *O cão andaluz* (1929) são exemplos disso. Vários filmes realizados por Maya Deren e Jean Cocteau<sup>9</sup>, ainda na década de 40, também são notórios representantes do “cinema de poesia”. Além disso, em 1953, Buñuel intitulou uma conferência de “Cinema: instrumento de poesia”. Seu pensamento antecipa alguns pontos desenvolvidos por Pasolini. Segundo o cineasta espanhol:

(...) o mistério, o elemento essencial de qualquer obra de arte, está em geral ausente dos filmes. Autores, diretores e produtores, com sacrifício, conservam nossa paz, deixando hermeticamente fechada a janela que leva ao mundo libertador da poesia. Preferem fazer a tela refletir temas que poderiam integrar a continuidade normal de nossa vida cotidiana, repetir mil vezes o mesmo drama ou fazer-nos esquecer as duras horas do trabalho diário. E tudo isso é naturalmente sancionado pela moralidade habitual, governo, censura internacional e religião, dominados pelo bom-gosto e enlevados pelo humor insípido e outros imperativos prosaicos da realidade. (*apud* XAVIER, 2005: 111)

O filme brasileiro *Limite*, também pode ser inserido nessa categoria. A obra citada, uma produção de 1930 realizada pelo cineasta Mário Peixoto, foi incompreendida na época do seu lançamento, ficando esquecida durante muitas décadas, até ser resgatada na década de setenta. É uma obra incomum, com enquadramentos e cortes ousados, fusões surpreendentes e várias metáforas visuais. Dialogando com a produção vanguardista dos anos vinte, *Limite* privilegia o onírico e a sensação de enigma, ou seja, o poético. O cineasta Joel Pizzini corrobora com a afirmação: “É instigante pensar nas relações entre a estética de *Limite* e sua forma de produção, marcada pela liberdade artística de uma equipe pequena, mínima, envolta na tarefa de produzir poesia com imagens em movimento” (LIMITE, 2007: 28).

Pizzini, como sobredito, também é um grande defensor do “cinema de poesia”. Segundo

8 Conforme dissemos anteriormente, Pasolini antecipa o que o pesquisador Ismail Xavier chama de “estética da opacidade”, em oposição à “estética da transparência” do cinema narrativo clássico.

9 Cocteau, já a partir de *O sangue do poeta* (1930) investiria em temáticas que apostavam nas subjetividades, realizando um tipo de “surrealismo” cinematográfico. Também levou às telas, em 1949, a sua versão de *Orfeu*, o mito fundador da poesia.

ele, “no cinema de poesia o personagem é a linguagem e o estilo o protagonista. Nesta direção, a estética quando não coincide, precede à ética. Ou como diz o poeta curitibano Paulo Leminski, o ‘tema vem depois do poema’” (IN: URBAN). Carioca, tendo vivido muitos anos em Mato Grosso, Pizzini, na sua estreia para o cinema, transpôs para as telas a poesia do quase conterrâneo Manoel de Barros no premiado curta-metragem *Caramujo-Flor* (1989). Este poeta mato-grossense possui uma vasta produção, em que destacam o lirismo, a possibilidade do sonho, a construção do inacabado, a utopia, a vida incessante, a eterna busca. Nesta obra, Pizzini praticamente deixa alicerçados os recursos de construção audiovisuais marcantes e recorrentes do “cinema de poesia”. O cineasta não se preocupa com informações precisas, buscando outras articulações possíveis. Após ver o filme, o poeta Manoel de Barros declarou:

Estou certo de que Joel quis falar de minha poesia antes de mim. O filme quis expressar por imagem uma escrita poética. Joel quis dar uma ideia de minha linguagem e não de minha vida. Minha vida não tem nada com jacarés nos trilhos de uma estação, mas a minha linguagem tem. Um jacaré sobre os trilhos é tão insólito como renovar as mesmices. Penso que Joel quis mostrar isso. Botou as lesmas lentas e gosmosas dentro de uma casa, mas o lugar das lesmas lentas e gosmosas é subindo pelos muros leprosos das casas. O filme tem muito de minha arte e nada de minha vida. Ainda bem. (*apud* MENEGUETI, 2006)

Em *Passos no silêncio*, Guto Parente retoma elementos do “cinema de poesia”. Ele realiza um filme que privilegia o onírico, a experimentação, o estudo das possibilidades da montagem, a poesia enquanto forma de transgredir as regras impostas pelo cinema clássico. Em seu filme o tema existe, é visível. Porém, sua construção obedece às intenções particulares do realizador. Como já afirmamos, seu filme é diretamente influenciado pela obra da cineasta Maya Deren. Melhor dizendo, Guto Parente a homenageia, fazendo uma referência direta de um trecho do seu filme ao clássico de Deren, *Meshes of the afternoon*<sup>10</sup>, como também dedica *Passos no silêncio* para a cineasta russa<sup>11</sup>.

### Conhecendo o processo de realização de *Passos no silêncio*

*Passos no silêncio* parece ser um filme simples. A obra audiovisual contou com modestos recursos financeiros e podemos dizer que a equipe de realização teve proporções reduzidas<sup>12</sup>. O filme conta com três locações: a sala de aula, a casa e a praia. Também trata-se de um filme silencioso. São poucas falas e quase nenhuma trilha musical. Na sinopse oferecida em catálogos de festivais onde o filme foi exibido, lemos: “uma professora de alemão e a tradução de um poema.” Essa é realmente a base do roteiro desenvolvido por Guto Parente. Ele comenta:

A ideia surgiu a partir de um acontecimento pessoal. Na época, namorava a atriz do filme [Thaïs Dahas]. Como ela fala alemão, pedi para ela traduzir um poema de Goethe. O processo de tradução foi difícil e apresentou várias possibilidades. (...) O filme fala então do processo de tradução. Um aluno pede a uma professora que traduza um poema. Surge daí um processo de descoberta e imersão interior da professora, que precisa desvendar o texto. (IN: Jornal Diário do Nordeste)

10 *Meshes of the afternoon* foi realizado em 1943, em parceria com Alexander Hammid. O filme praticamente inaugura o “novo cinema americano”, além de ser um dos principais precursores da segunda fase das vanguardas cinematográficas. No Brasil, ele também é conhecido como *Teias da Tarde*.

11 Maya Deren (1908-1952) é russa, mas migrou para os Estados Unidos em 1927. Inicialmente dedicou-se à carreira de bailarina e boa parte dos seus filmes foram realizados nos seus últimos anos de vida.

12 A equipe completa de realização do filme contou com a participação de treze pessoas.

Essa aparente simplicidade surpreende. Na verdade, *Passos no silêncio* é uma obra audiovisual complexa: aposta numa montagem rigorosa dos enquadramentos, uma ousada opção estética da fotografia em P&B e possui uma forte virada narrativa, trilhando um caminho que conduz para uma atmosfera de ordem sensorial e poética. A associação do filme com o poema de Goethe não chega a ser determinante. Guto Parente não faz uma “adaptação” do poema. Podemos dizer que ele toma emprestado da poesia alguns elementos, para que as imagens se ponham a pensar com o mundo. Adalberto Müller comenta:

Assim, quando Pier Paolo Pasolini, para citar um caso, fala de “cinema de poesia”, ele de maneira nenhuma quer dizer que se trata de um cinema “inspirado” na poesia, mas de um cinema que toma da poesia a sua característica mais íntima e essencial: o autoquestionamento, ou aquela consciência lírica que a poesia desenvolve, e que a aproxima mais do pensamento conceitual do que das formas narrativas (2007: 81).

Outro elemento importante no processo de feitura da obra, é que as imagens foram captadas e editadas em vídeo. De uma maneira geral, o recurso eletrônico tem barateado o processo de realização dos filmes<sup>13</sup> e tem facilitado a edição das imagens. A nova mídia está abrindo múltiplas possibilidades de realizações no audiovisual e ampliando cada vez mais o campo das experimentações.

O cineasta português Pedro Costa realizou em 2003 um filme que se tornaria exemplar da maleabilidade oferecida pelo vídeo ao realizador. *Onde Jaz o teu sorriso?* mostra os bastidores da realização do filme *Gente de Sicília*, de Jean-Marie Straub e Daniele Huillet. Acompanhado todo o processo de trabalho dos diretores-montadores numa salinha escura de montagem, Costa está munido apenas de uma câmera digital e um técnico de som. O dispositivo criado torna a pequena equipe de realização do filme quase imperceptível. Percebemos, portanto, que a escolha do digital foi imprescindível na produção de sua obra. Sobre esse critério, Pedro Costa explica:

Com uma pequena câmera de vídeo isso me pareceu possível, visto que não é preciso muita sofisticação de luz, já que a sala de montagem exige escuridão. [...] Eles disseram que achavam improvável e impossível essa tarefa e eu expliquei que com a câmera de vídeo, ágil e com a montagem em digital, era possível, pois era tudo fácil de manipular e maleável, essa é uma das vantagens do digital, servir quase como um microscópico, de ver pequenas coisas, de reconstruir o que está para trás ou o que vem pela frente, esse tipo de manobra difícil tecnicamente é possível com o digital, o que em filme seria impraticável, pela luz, pela câmera, pela montagem, que é como eles fazem, talvez muito mais tensa e mais precisa. (IN: GUIMARÃES & RIBEIRO)

Outra contribuição fundamental proporcionada pelo vídeo digital é o campo das experimentações. O grau de liberdade oferecido ao realizador é grande: o cineasta pode arriscar mais durante as gravações, mostrando ousadia, impossível numa filmagem em película; a diminuição dos custos permite aos cineastas utilizar o recurso do vídeo para fazer pesquisas de locação, teste de atores e de figurinos; a flexibilidade proporcionada pela edição possibilita a utilização de vários mecanismos, garantia de possíveis correções de imagem e áudio, além da inserção de recursos facilmente disponibilizáveis pelo digital, tais como texturas, janelas, sobreposições, dentre outros. Arlindo Machado afirma: “Ao contrário do cinema, o vídeo é o lugar da fragmentação, da edição, do descentramento, do desequilíbrio, da politopia (heterogeneidade estrutural do espaço), da velocidade, da dissolução do sujeito, da abstração (não-figurativismo)” (MACHADO In DUBOIS, 2004: 14).

Muitos cineastas de fama internacional vêm utilizando os benefícios do vídeo e problematizando acerca da sua utilização. Jean-Luc Godard, por exemplo, tornou-se um precursor da lingua-

13 *Passos no silêncio* passou pelo processo de *kinescopagem*, que consiste na transferência da fita magnética para a película. Ou seja, o filme é gravado em vídeo e finalizado em 35 mm, barateando consideravelmente o custo de realização da obra.

gem videográfica no cinema, realizando obras contundentes desde a década de 70. Sobre o seu trabalho, Philippe Dubois afirma: “hoje, é muito claro que alguém como Godard (e ele não é o único) fala, pensa, experimenta seu cinema em vídeo. São pelos vídeos que passam, conscientemente ou não, as pesquisas, os ensaios, os questionamentos que fundam a criação cinematográfica” (2004: 131-132).

Em *Passos no silêncio*, a fotografia bastante contrastada em P&B é um elemento fundamental para a composição do filme. Somos conduzidos para um outro universo, onde impera a perspectiva do onírico. Nesse percurso de descobertas realizado pela professora de alemão não existe espaço para o naturalismo. O solitário e tortuoso caminho da tradução é mostrado em tons expressionistas. Esse estranhamento é fortemente marcado pela fotografia em P&B. Vale ressaltar que foi uma decisão estética tomada desde o início do processo de realização do filme. Guto Parente explica:

A fotografia de Victor de Melo é, sem dúvida, o que há de mais preciso no filme. Em algum momento, no início do processo, cogitamos a possibilidade de filmar em cores e dessaturar a imagem na ilha de edição – o que em princípio não alteraria o resultado final, visual, e me permitiria tomar a decisão definitiva a respeito da presença ou ausência de cores posteriormente, na montagem. Mas essa possibilidade foi logo descartada e optamos por filmar da maneira que acreditávamos ser a mais justa para o filme, ou pelo menos a mais coerente com o que queríamos: filmamos em P&B (2010: 100).

### **Analizando *Passos no silêncio***

O início e o final do filme possuem planos bem parecidos, pois a câmera está posicionada exatamente no mesmo lugar. Do lado de fora de uma sala de aula, duas grandes janelas estão abertas. Como o restante do quadro é ocupado por paredes, são essas janelas que garantem a visibilidade para o interior do espaço. Nos dois momentos vemos apenas a professora e um aluno. Nos dois momentos observamos os últimos instantes de uma aula de alemão. Tudo sem tradução, sem legendas. Apenas concluímos tratar-se de uma aula, e que outras pessoas estão na sala, quando a professora parece se despedir da turma e arruma suas coisas em cima da mesa. Ouvimos nos dois planos um arrastar de mesas e cadeiras quando a aula termina. Nos dois planos, outros alunos surgem de relance nas janelas. O que realmente interessa são aqueles dois personagens, em seus espaços limitados e inicialmente intransponíveis. O aluno sentado no fundo da sala. A professora de pé no lado oposto (figura 1). No início do filme ele se dirige até o espaço dela e faz o pedido: “professora, pode traduzir esse poema pra mim?” Ela responde: “Claro. Deixa eu dar uma olhada.” Esse é o momento de maior diálogo do filme e nos conduz para a sequência seguinte.



Figura 1 – sequência inicial de *Passos no silêncio*

A professora de alemão está agora em outro espaço. Parece ser o interior da sua casa. Sentada no sofá ela esboça as primeiras leituras do poema entregue pelo seu aluno. Aqui temos mais um enquadramento extremamente curioso: a câmera está fixa e alta, uma espécie de *plongée*<sup>14</sup>. A ação se realiza na metade do quadro. A outra metade está escura, identificamos apenas alguns poucos elementos de cena. A professora, primeiramente mexe no telefone, depois deita no sofá, se levanta, tira o telefone do gancho e caminha em direção à outra metade do quadro. Inicialmente não a vemos com clareza. Ela se desloca até o computador e acende uma luminária. Pouco tempo depois a câmera nos surpreende com um *zoom* que nos conduz até a personagem. Ela continua com a poesia em suas mãos, fazendo algumas leituras em alemão e tentando ligar, sem sucesso o computador. A máquina está com defeito. É um plano que possui certa duração: são mais de quatro minutos de ações cotidianas e banais.

A sensação de estranhamento continua. Diante da impossibilidade de usar o computador a professora recorre aos papéis e cadernos, lutando também contra o sono. Temos mais um plano fixo e mais um *plongée*. Ela se levanta e sai de quadro. Outra vez, um *zoom*. Na mesa, os rascunhos e um copo de café. Dessa vez, a câmera se aproxima acompanhada de uma trilha. É a única música do filme: um verdadeiro exercício de minimalismo sonoro, onde só se escutam algumas ondas distorcidas provocadas por algum instrumento de corda<sup>15</sup>. Sobre esses dois últimos planos, Fábio Andrade analisou:

A garota leva o poema para a casa e luta com a tradução. A câmera parece se equilibrar parcamente em enquadramentos incômodos que não mostram o que deveriam mostrar, e que nunca conseguem acessar quem está diante dela. Mais uma vez, ela produz um vácuo. Não existe dramaturgia possível, e todas as cenas parecem ressaltar sua própria ineficiência. A *zoom* nos aproxima da personagem só para deixar claro o quanto ela continua distante (Revista Cinética).

A cena termina com a professora tentando continuar sua tradução. Apoiando sua cabeça sobre uma mão, enquanto com a outra escreve, a mulher parece cansada. Agora, uma das pinturas que está pregada na parede é colocada em primeiro plano. Vemos uma mulher apoiando seu braço em uma mesa. Lembra muito o movimento realizado pela professora na imagem anterior: uma mulher que espera.

O último plano no interior da casa mostra a professora sentada no chão e cercada de papéis. A claridade e os ruídos externos de trânsito e passarinhos indica que o dia nasceu. O semblante da personagem é de tédio. Ela continua esperando por um acontecimento, impassível. Num impulso de raiva, ela amassa as folhas ao redor enquanto grita “Merda!”. Depois, retoma sua postura conformista. Na verdade, nada parece se alterar diante daquele grito. Para Fábio Andrade é “uma cena que, esvaziada em um clichê, transmite apenas sua incapacidade de transmitir qualquer coisa” (*ibidem*). Aqui ficamos com a sensação de derrota. A personagem parece vencida pelas armadilhas da tradução. A incapacidade em acessar o universo da poesia levou a professora para esse apático caminho da indiferença.

Ledo engano. Aquele grito solitário, aparentemente esvaziado de definição, conduz, lentamente para um mundo que a priori não é daquela personagem. Temos agora os planos fechados das passadas que dá título ao filme. A continuidade de movimento é acompanhada de uma total descontinuidade espacial. São quatro passos: o primeiro parece ser dado ainda dentro de casa

14 *Plongée* é o termo usado para definir um tipo de enquadramento no cinema, onde a câmera é posicionada acima do objeto filmado. O olhar do espectador é, portanto, conduzido de cima para baixo.

15 Trata-se de um contrabaixo. A música é *Portrait of a silence*, de Gary Peacock. O músico é um norte-americano contrabaixista de jazz.



(percebemos por conta das ondulações na parede, a mesma da sala); o segundo já é um acesso direto a um mundo exterior, onde observamos um chão completamente diferente e um longo vestido usado pela personagem; no terceiro estamos entre pequenas plantas, uma espécie de grama, ainda que pareça ser areia o que vemos ao fundo; no quarto passo estamos na praia, com o mar ao fundo. Vemos depois um grande plano geral: a professora de alemão está numa bela praia deserta. A câmera é baixa e está distante da personagem. Ela vem caminhando ao longe, trajando um esvoaçante vestido. Desde o início dos passos até agora, já completamos quase um minuto de silêncio, sem a presença de qualquer som ambiente.

De repente, nos deparamos com outra surpresa: a partir da aproximação da personagem, a câmera se levanta. É o primeiro movimento de câmera do filme. Diante dos planos fixos e dos rígidos enquadramentos, a câmera passa a operar naquele real junto com a personagem. Essa exterioridade reflete diretamente os impulsos interiores daquela professora. Ela continua em sua busca. Só que agora, está correndo. Aquele novo universo parece ser grande demais. Ela precisa dar conta dele. Mas não consegue. Tropeça, e cai. Se levanta, ainda mais determinada. O som já havia retornado desde o momento em que a câmera saiu do tripé. Mas não basta agora apenas o som ambiente. Para experimentar aquele novo universo, o barulho do mar está amplificado e encontra-se desnaturalizado. Misturado a ele, a respiração ofegante da personagem, que vai ficando cada vez mais forte. Em sua corrida, ela ultrapassa a câmera. Nesse momento, ela não é mais uma simples “máquina de registro”. Estamos imersos na fluidez de uma câmera subjetiva, participante da ação e compartilhando com a subjetividade da personagem.



Figura 2 – o universo onírico de *Passos no silêncio*

Estamos agora subindo uma duna. A câmera segue tentando acompanhar a personagem (figura 2), até ela se distanciar e sair de quadro. Dessa vez os passos na areia não são silenciosos: a respiração continua ofegante e o clima de mistério vem num crescente, até a câmera diminuir o ritmo da corrida. Ela chega até o alto da duna e encontra jogado um vestido. A personagem encontrou um “pedaço do mar” e está tomando banho. Apesar da câmera na mão e da nítida dificuldade em filmar o plano-sequência, percebemos que estamos diante de mais um enquadramento minucioso e calculado. Ela encontra-se longe, no centro do quadro, provavelmente mergulhada nas águas de uma foz de rio que está prestes a se encontrar com o mar.

Outro momento silencioso nos conduz para outra situação inesperada. Os próximos dois planos não possuem mais aquele clima asfixiante dos momentos anteriores. A professora parece ter encontrado seu caminho da mesma maneira que os pássaros que cruzam o céu voando em grupo parecem saber onde vão chegar. Ela mergulha. Um mergulho que nos conduz ao mesmo enquadramento do primeiro plano do filme: voltamos para a sala de aula.

O plano que descrevemos anteriormente se repete (ver figura 1). Só que agora, no final do filme, a professora se dirige ao espaço do aluno. Ela lhe entrega uma folha. Trata-se de uma possível tradução. O filme termina com o espaço do quadro tomado por uma grande tela colorida. Guto Parente comenta: “(...) cristalizou a ideia de terminar o filme com um último plano colorido – plano da pintura síntese –, que no decorrer do processo tornou-se cada vez mais relevante pra mim – como se no final de tudo as cores excluídas gritassem”.

### **Intermedialidade em *Passos no silêncio***

Com exceção dos créditos finais, em nenhum momento da exibição de *Passos no silêncio*, ficamos sabendo qual é o poema traduzido. Não temos nem a informação se ele realmente existe ou se é apenas um artifício para dar início a uma narrativa ficcional. Durante todo o filme as palavras pronunciadas em alemão parecem não ter muita importância. A opção do realizador é de não apresentar traduções, nem legendas na tela. Se nossa análise parasse por aqui, realmente pouco importaria saber que texto é aquele. Mas não é bem assim.

Estamos diante de mais uma grande potência do filme de Guto Parente, outro momento de suspensão que merece ser refletido. O poema que o aluno solicita a tradução é *Natur und Kunst*, ou *Natureza e Arte*, de J. W. Goethe. Além do fato da informação estar contida nos créditos finais, o próprio diretor já comentou sobre isso em outras ocasiões, seja em debates ou entrevistas. Em linhas gerais, o texto de Goethe fala sobre a necessária relação de complementaridade que deve existir entre natureza e a arte. A interação dos mesmos seria o caminho ideal para alcançar a plena liberdade. Isso nos leva a concluir, que essa é mais uma camada de significações que *Passos no silêncio* pode assumir. Não queremos pensar sobre uma questão de fidelidade do filme ao texto, mas podemos falar em fidelidade ao espírito da obra.

Nesse sentido, conforme comentamos, o filme de Guto Parente não é uma adaptação para o cinema, do poema de Goethe. Mas também pode ser pensado a partir dele. Assim, como podemos pensar a relação do filme com a música de Gary Peacock, com as pinturas de Thaís Dahas, com as possibilidades da tradução apresentada pela professora de alemão e até a estreita relação com outros filmes, como é o caso da referência à *Mesher of the afternoon*, de Maya Deren. *Passos no silêncio* encontra-se numa interseção entre várias artes, mas, principalmente, numa interseção entre várias mídias. Pensamos o conceito de intermedialidade a partir das palavras de Adalberto Müller:

Dentro desse processo, literatura e cinema devem ser entendidos como mídias que se interrelacionam de modos diversos, dentro de um universo midiático bastante amplo, que incluem mídias diversas como a tradição oral, a canção popular, o rádio, a imprensa escrita, a televisão, as artes visuais, a internet, o videogame etc. O estudo dessas interrelações configura o campo da intermedialidade (*Op. Cit.*: 68).

Em *Passos no silêncio*, temos uma conjunção de várias mídias, garantindo uma multiplicidade de telas, contidas tanto pela sua presença material como simbólica. É realmente muito elucidativa a maneira como o filme reflete sobre os limites da tradução e as possibilidades de transcrição. Para a professora de alemão, traduzir foi um ato de criação. Tratou-se de uma ação libertadora, uma aproximação com suas pulsões interiores, a abertura para um caminho de descobertas, um ato de transgressão. E a síntese apresentada por ela para ilustrar todo esse processo foi uma pintura, a primeira de todas as mídias. Porém, não se trata de uma pintura qualquer, somos apresentados a

uma tela colorida. Dentro do P&B do filme, é isso que primeiramente saltam aos olhos de maneira contundente. Depois, nos detemos aos traços. Estamos diante de um estilo que nos remete o expressionismo abstrato de um artista como Jackson Pollock.

Como já comentamos, outras pinturas são apresentadas ao longo do filme. Lembramo-nos de imediato da imagem da mulher que espera de maneira tediosa, por acontecimentos. Ela é colocada em primeiro plano por Guto Parente na metade do filme, um pouco antes da personagem mergulhar na exterioridade em busca de si mesmo. Mas na sala da professora de alemão, pouco acima do telefone, já havíamos percebido algumas outras gravuras. Elas possuem um desenho semelhante: as pessoas são como vultos borrados, sem traços e rostos definidos.

Um outro dado importante, é que todas as pinturas em cena são assinadas pela própria atriz do filme, Thaís Dahas. Ela também já foi professora de alemão e, na época, namorava o diretor Guto Parente. Essas informações não são apenas simples dados de curiosidades. Elas tornam-se fundamentais quando partimos da compreensão que a arte não está dissociada da vida, e que, em qualquer filme, as escolhas do realizador e as contribuições dos membros da equipe partem das suas implicações cotidianas e das suas subjetividades.

Além da pintura, temos a presença material de outras mídias em *Passos no silêncio*. No meio da penumbra, ampliada pela contrastada fotografia em P&B, percebemos outros objetos de cena que a personagem não chega a interagir diretamente: uma estante de livros e, ao lado, um violão. Essa informação nos interessa. A presença do referido instrumento musical é um elemento constitutivo da personalidade da personagem. Assim também podemos pensar com relação aos livros. Porém, já tínhamos a prévia informação que a personagem era uma professora, e que, provavelmente, se interessava por leitura.

Numa sequência importante que ocorre na primeira metade do filme, vemos a professora chegando a casa, sentando-se no sofá e retirando os sapatos. Logo depois, procura o telefone. Ela chega a discar alguns números, mas desiste: prefere se deter na leitura do poema. Na ação seguinte, ela se levanta e retira o telefone do gancho antes de se dirigir até o computador. Como já relatamos, a máquina está com defeito, sendo ligada e desligada várias vezes, numa insistente ação repetida. Não temos a informação precisa dos motivos que levam a personagem a querer acessar o computador. A priori seria para utilizá-lo na tradução, usando programas de editor de texto ou acessando a internet. A ferramenta poderia ajudar na tradução de palavras ou até mesmo na busca pelo poema em sua íntegra.

Mas o fato é que temos outras possibilidades: o computador poderia ter uma função completamente diferente e o texto em alemão seria ignorado. Não sabemos. A observação que queremos levantar: o quanto essas mídias estão ocupando nosso espaço, integrando nossa rotina. Quando falamos em situações cotidianas e banais, não podemos deixar de lembrar das mídias e seus usos corriqueiros. Na cena seguinte, temos a personagem sentada na mesa e atolada em papéis. A partir daqui, passamos a ter a certeza que ela está obstinada em realizar a tradução. Apenas mais um fato curioso nesse momento descrito, é que as mídias mais comumente voltadas para representar meios de comunicação estão em cena no filme, mas não são acessadas. A personagem prioriza a leitura do poema ao telefone e recorre aos livros e anotações, diante da impossibilidade de usar o computador. E, ao final, a mídia que melhor representa os impulsos interiores da personagem, é mesmo a pintura.

### **Breve nota de conclusão**

Nesse trabalho partimos de algumas escolhas. Realizar uma pesquisa é uma atividade semelhante ao de montar um filme. O pesquisador dialoga e interroga as fontes, escolhendo e abandonando caminhos ao desenvolver suas hipóteses e tomar as suas conclusões. No trajeto, muitos cortes e omissões são efetuados. Questionando suas fontes, os pesquisadores as desmontam e as remontam. No cinema, a lógica geradora de sentidos é garantida pela montagem.

Principalmente nos filmes de ficção, o roteiro ordena o desencadeamento dos acontecimentos, orientando e dando pistas para o diretor fazer suas escolhas durante o momento das filmagens. Nesse processo, a feitura do roteiro e a filmagem, os realizadores já têm em mente os elementos que constituirão a montagem final. Nesse trabalho, assim como no cinema, o roteiro foi elaborado, mas não plenamente cumprido. Sabedor de que são muitos os fios que se desenrolam a partir de uma análise fílmica, persistem as dúvidas. Nossa montagem final atingiu os objetivos traçados? Conseguimos unir satisfatoriamente numa trama esses fios soltos?

Esperamos ter contribuído com algumas reflexões. Além disso, esse trabalho foi pensado a partir de uma produção relativamente esquecida dentro do contexto nacional. Escolhemos como nosso principal objeto de estudo, uma obra audiovisual de curta-metragem realizada no estado do Ceará. Ainda são poucos os trabalhos acadêmicos que se debruçam sobre esse formato de filmes. Possuímos cada vez mais um vasto e rico potencial imagético a ser explorado no formato de curta-metragem. Sendo assim, não podemos continuar negligenciando-os. Juntamente com o estímulo para a realização de filmes, precisamos procurar desenvolver a análise dos mesmos. Esse é um esforço que sempre valerá a pena.

## REFERÊNCIAS

### Ficha técnica do filme analisado

*Título:* Passos no Silêncio (CE, 2008)

*Curta-metragem. Ficção.*

*Cor:* P&B.

*Bitola:* 35 mm.

*Duração:* 17 minutos.

*Empresa produtora:* Alumbramento

*Elenco:* Thaïs Dahas e Jordão Nogueira

*Roteiro, direção, montagem:* Guto Parente

*Assistência de direção:* Fred Benevides

*Produção:* Ythallo Rodrigues

*Assistência de produção:* Rúbia Mércia

*Diretor de fotografia e câmera:* Victor de Melo

*Assistência de câmera:* Leandro Gomes

*Direção de arte:* Thais de Campos

*Assistência de arte:* Maíra Bosi

*Som direto:* Pedro Diógenes

*Assistência de som:* Gabriel Silveira

*Still:* Wanessa Malta

*Pinturas:* Thaïs Dahas

*Poesia*: “Natur und Kunst” (“Natureza e Arte” – J. W. Goethe)

*Música*: “Portrait of a silence” – Gary Peacock

*Prêmios*: Melhor Direção – Cine Esquema Novo – Festival de Cinema de Porto Alegre 2009, Menção Honrosa do Júri do Curta Cinema 2009 – Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro e Prêmio Caríssima Liberdade – Mostra do Filme Livre 2010.

## BIBLIOGRAFIA

ADRIANO, Carlos. *Um guia para as vanguardas cinematográficas*. Disponível em: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1611,1.shl>.

ANDRADE, Fábio. *Produzindo distância: Passos no silêncio*, de Guto Parente. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/passosnosilencio.htm>

AUMONT, Jacques. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. SP: Papyrus, 2003.

CINEMAIS – *Revista de cinema e outras questões audiovisuais*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, Nº 37, outubro/dezembro de 2004.

DUBOIS, Phillipe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: CosacNaify, 2004.

GUIMARÃES, Pedro Maciel & RIBEIRO, Daniel. *Entrevista a Pedro Costa*. Disponível site: [http://www.filmesdequintal.com.br/2007/wp-ntent/uploads/2007/11/entrevista\\_pc.pdf](http://www.filmesdequintal.com.br/2007/wp-ntent/uploads/2007/11/entrevista_pc.pdf).

LEONE, Eduardo & MOURÃO, Maria Dora. *Cinema e Montagem*. Série Princípios. 2ª ed., SP: Ed. Ática, 1993.

LIMITE – *16º Festival Internacional de arte eletrônica*. São Paulo: Edições SESC, 2007.

MENEGUETI, Iraci. *Caramujo-flor*. Disponível na internet: <http://letrasnocinema.blogspot.com/2006/07/caramujo-flor.html>.

MÜLLER, Adalberto. *Além da literatura, quem do cinema? Considerações sobre intermedialidade*. IN: MACHADO, Rubens Jr.; SOARES, Rosana de Lima; ARAÚJO, Luciana Corrêa de. (orgs.) *Estudos de Cinema Socine VIII*. São Paulo: Annablume; Socine, 2007.

PARENTE, Guto. IN: *Clássicos brasileiros em P&B: 100 anos de curta-metragem em preto-e-branco*. Catálogo da mostra realizada na Caixa Cultural. Rio de Janeiro: Jurubeba produções, 2010.

\_\_\_\_\_. IN: *Jornal Diário do Nordeste. Curta um curta cearense*. Disponível em: <http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=657932>.

PASOLINI, Pier Paolo. “Os sintagmas vivos e os poetas mortos.” IN: *Diálogo com Pier Paolo Pasolini: escritos (1957-1984)*. São Paulo: Nova Stella Editorial, 1986.

\_\_\_\_\_. “Cinema de prosa e cinema de poesia.” IN: *Diálogo com Pier Paolo Pasolini: escritos (1957-1984)*. São Paulo: Nova Stella Editorial, 1986.

SAVERNINI, Érika. *Índices de um cinema de poesia – Pier Paolo Pasolini, Luís Buñuel e Krzysztof Kieślowski*. Belo Horizonte, MG. Editora UFMG, 2004.

URBAN, Rafael. *Entrevista com Joel Pizzini*. Disponível na internet: [http://www.putz.ufpr.br/p\\_joel.htmlois](http://www.putz.ufpr.br/p_joel.htmlois).

XAVIER, Ismail. *O Discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3ª Edição. SP: Paz e Terra, 2005.