

EN EL ESPEJO DEL CIELO: UM ESTUDO SOBRE A ANÁLISE DA IMAGEM EM MOVIMENTO.Stella Pereira Aranha¹Danielle Lima Costa²Thays Fernanda Silva dos Santos³

Resumo: Este trabalho apresenta uma perspectiva teórica sobre o estudo da imagem em movimento. Discute questões a respeito do trabalho do pesquisador de imagens. Identifica problemas de cunho metodológico. Experimenta as metodologias defendidas pelos autores consultados fazendo a análise do curta-metragem mexicano *En el espejo del cielo*, descrevendo o filme, decompondo-o em cenas e planos e interpretando e discutindo os pontos de vista denotados pela linguagem cinematográfica.

Palavras-chave: Análise. Imagem. Linguagem cinematográfica. Métodos.

1 INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é sintetizar as perspectivas teóricas voltadas ao estudo da imagem em movimento. Para tal, vamos apontar e explicar os métodos de análise voltados para o cinema, propostos pelas autoras Joly (1996), Souza (2001), Coutinho (2006) e Penafria (2009).

Em termos teóricos, este artigo vai discutir questões pertinentes ao trabalho do pesquisador de imagens. É o que fazemos no item 2, em que buscamos definir as diferenças entre o trabalho do “analista” e o do “crítico”. Neste mesmo item, também discutimos as contestações direcionadas ao trabalho de análise. E antes de conhecer os métodos usados para decompor e descrever uma imagem e como interpretar os elementos decompostos – o que fazemos no item 3 –, ainda identificamos e discutimos o maior desafio metodológico que os analistas têm de resolver: a dificuldade em fazer a transposição de códigos visuais em signos linguísticos.

Como objeto empírico deste trabalho, apresentamos o curta-metragem mexicano *En el espejo del cielo* (1998). Escolhido depois de observar a forma como se deu a recepção do filme, em ocasião na qual foi exibido para crianças, em uma sala de cinema. Quando questionado ao fim da exibição, foi consenso geral do público que o

¹ Licenciada em Artes Plásticas. Discente do Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade – Mestrado Interdisciplinar (PGCULT), da Universidade Federal do Maranhão, UFMA e Bolsista CAPES. E-mail: Stella_profartes@hotmail.com.

² Licenciada em Filosofia. Discente do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade – Mestrado Interdisciplinar (PGCULT), da Universidade Federal do Maranhão, UFMA. E-mail: daniellecosta@ifma.edu.br

³ Socióloga. Discente do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade – Mestrado Interdisciplinar (PGCULT), da Universidade Federal do Maranhão, UFMA. E-mail: thaysfernanda@hotmail.com

filme tratava-se de uma comédia sobre a ingenuidade de um garoto que mora em um local afastado da cidade.

Diferentemente de um público passivo, no item 4 nos propomos a experimentar as metodologias defendidas pelos autores consultados, demonstrando suas aplicações ao desenvolver a análise de *En el espejo del cielo*. Neste item, foi feita a descrição do filme, a decomposição de cada plano e a interpretação e discussão dos pontos de vista denotados por eles.

2 TRÊS NUANCES SOBRE O TRABALHO DO ANALISTA

Antes de analisar o filme, algumas questões merecem ser discutidas. A primeira delas diz respeito a uma dúvida muito comum: a diferença entre a análise e a crítica de um filme. Crítica e análise são dois discursos distintos, tanto nos objetivos como nos métodos utilizados. Ambos, na maioria das vezes, costumam ser rotulados como crítica de cinema, o que se justifica pelo fato de a crítica cinematográfica ter maior visibilidade e aceitação do público, já que é veiculada diariamente nos meios de comunicação de massa.

Penafria (2009) aponta as divergências entre o discurso do crítico e o do analista. Para a autora, o objetivo da análise é explicar como funciona o filme, propondo uma interpretação a ele. Enquanto a crítica tem como objetivo atribuir um juízo de valor à obra cinematográfica. A maior diferença entre os dois está no fato de a análise fílmica, necessariamente, partir da decomposição do filme. Trabalho esse que o crítico não realiza. A autora explica que, embora não exista uma metodologia aceita universalmente sobre como fazer a análise de um filme, há um consenso acerca de duas etapas indispensáveis: 1) Decompor e descrever; 2) Compreender as relações entre os elementos decompostos e interpretá-los.

Outra questão a ser discutida diz respeito à idoneidade da análise. Segundo Joly (1996), o fato de se propor a “explicação” de uma imagem é visto de forma suspeita, suscitando várias objeções que ela destaca e explica. Para esta discussão, em particular, duas dessas objeções nos interessam. A primeira diz respeito sobre “o que há a dizer de uma mensagem que, precisamente em virtude da semelhança, parece ‘naturalmente’ legível”, e a segunda interpela o analista: “o autor quis tudo isso?” (JOLY, 1996, p.42). Sobre a primeira objeção, Joly afirma que, por conta do forte apelo visual da sociedade contemporânea, todos acreditam ter a capacidade de reconhecer e compreender qualquer imagem figurativa, em qualquer contexto. Conforme a autora esclarece, isso está diretamente relacionado à ideia que fazemos da imagem como “linguagem universal” – como se “ler” uma imagem fosse uma faculdade natural do ser humano. Na verdade, Joly alega que há aqui uma confusão entre a ideia de percepção e interpretação. Nas palavras da autora, “(...) o próprio reconhecimento do motivo exige aprendizado (...) É esse aprendizado, e não a leitura da imagem, que é feito de maneira ‘natural’ na nossa cultura” (JOLY, 1996, p.43). A percepção visual é algo comum e acontece de maneira muito rápida. Enquanto a interpretação, ou seja, o reconhecimento do conteúdo dessa imagem, apreendida pela visão, é algo que acontece depois e depende do contexto interno da imagem, do seu surgimento e até mesmo das expectativas e conhecimentos

do receptor. Sobre a segunda objeção, a autora afirma que essa preocupação acerca das intenções do autor é oriunda da análise de textos tradicionais e durante muito tempo impediu os analistas de refletirem por conta própria, presos a critérios como, por exemplo, as circunstâncias históricas, o que, na opinião de Joly, não revela as “intenções” do autor. A autora propõe um caminho contrário a esse. Em vez de tentar “adivinhar” o que o autor “pensou”, o analista deve se posicionar “(...) do lado em que estamos, ou seja, do lado da *recepção*, o que, é claro, não nos livra da necessidade de estudar o histórico dessa mensagem” (JOLY, 1996, p.45). Joly deixa clara a sua opinião:

(...) Interpretar uma imagem, analisá-la, não consiste certamente em tentar encontrar ao máximo uma mensagem preexistente, mas em compreender o que essa mensagem, nessas circunstâncias, provoca de significações aqui e agora, ao mesmo tempo que se tenta separar o que é pessoal do que é coletivo. (1996, p.44)

Certamente, para a autora, analisar uma obra não é buscar o que o autor quis dizer. Talvez não seja possível atingir esse objetivo. Talvez nem mesmo o autor tenha completo domínio da significação daquilo que produziu. O importante em uma análise é não prender-se a critérios que podem nos impedir de apreender o que a mensagem provoca ao espectador a que se apresenta.

Um terceiro e último ponto que merece atenção é talvez o maior problema, em termos de dificuldade metodológica, a ser solucionado pelo analista visual. Coutinho (2006) denomina esta dificuldade como tradução. Em síntese, a tradução é a transposição de códigos visuais em signos linguísticos. Segundo a autora, esse problema não impede a análise, mas, considerando a infinidade de narrativas visuais, ela corrobora com outros autores a respeito das limitações que as representações linguísticas impõem. Penafria (2009, p. 5) é um destes autores que se utilizam da seguinte argumentação: “(...) o principal problema é o facto do filme não ser citável; por exemplo, na análise/crítica literária são usadas palavras que se referem a palavras, na análise/crítica de filmes são usadas palavras que se referem a imagens e sons”. De fato, sintetizar categorias visuais em categorias linguísticas é um grande desafio. Principalmente porque isso implica em um reducionismo interpretativo. Acaba-se por usar uma amálgama de interpretações que se repetem a cada obra analisada. Ainda sobre esse mote, Souza (2001) expõe sua opinião:

(...) Ao se pensar a imagem através do verbal, acaba-se por descrever, falar da imagem, dando lugar a um trabalho de segmentação da imagem em unidades discretas. A palavra fala da imagem, a descreve e traduz, mas jamais revela a sua matéria visual. Por isso mesmo, uma "imagem não vale mil palavras, ou outro número qualquer". A palavra não pode ser a moeda de troca das imagens.

Na verdade, quando Souza (2001) defende a não correlação da imagem com o verbal, ela não está descartando a possibilidade de ser feita a “leitura” da imagem. O que a autora quer é advertir o analista visual sobre os riscos das imagens serem “apagadas” pelo processo de paráfrase. A livre interpretação de imagens reproduz sempre o mesmo ponto de vista para elementos visuais diferentes, ou seja, Souza destaca o “perigo” do reducionismo interpretativo, apontado também por Penafria (2009).

3 DIFERENTES CAMINHOS PARA UMA ANÁLISE

Destacados os problemas, objeções e limitações intrínsecas ao trabalho do analista, seguiremos na busca de uma proposta metodológica passível de ser usada na análise de filmes.

Na visão de Joly (1996, p. 42) “(...) uma análise não deve ser feita por si mesma, mas a serviço de um projeto”. Segundo a autora: “Uma boa análise, se define em primeiro lugar, pelos seus objetivos” (JOLY, 1996, p. 42). Joly (1996) esclarece que não existe um método “pronto” com garantia de sucesso. O que existem são “caminhos” e “alternativas” que o analista deve escolher em função dos objetivos. Definidos o objeto e os objetivos, o analista pode decidir quais ferramentas vai usar, mas a autora adverte: estas não são as únicas premissas da análise. Joly (1996) destaca duas outras considerações: a) o estudo da função da imagem; b) o contexto de surgimento da imagem. Considerando que o objeto de análise deste trabalho é um filme curta-metragem, vamos nos reter à consideração “a”, já que o contexto em que surgem pela primeira vez, na história do cinema, os elementos fílmicos, como por exemplo planos, enquadramentos e movimentos de câmera, pouco, ou quase nada, nos serve à interpretação do objeto empírico deste artigo.

Na opinião de Joly (1996, p. 55), a imagem “(...) sempre constitui *uma mensagem para o outro*”. Dessa forma, o analista deve ter a precaução de identificar para quem a mensagem se dirige – o que por si só não basta. Também se deve, é claro, buscar compreender o conteúdo desta mensagem. Em convergência com a opinião de Joly (1996), Coutinho (2006) explica que o aspecto principal de uma análise é exatamente a capacidade que as imagens têm de comunicar algo. Segundo a autora:

(...) Interessa à análise da imagem compreender as mensagens visuais como produtos comunicacionais, especialmente aquelas inseridas em meios de comunicação de massa: fotografias impressas em jornais, anúncios publicitários, filmes, imagens difundidas pela televisão ou ainda disponíveis na internet. (COUTINHO, 2006, p. 330 e 331)

Como a análise a ser feita neste trabalho diz respeito a um meio de comunicação de massa, consideremos a argumentação de Coutinho (2006). Na visão desta autora, a análise de uma imagem em comunicação deve sempre ter em vista esta característica particular da imagem que a configura como uma mensagem – com forma e conteúdo – a ser comunicada a alguém. Assim, Coutinho (2006) propõe que a *recepção* do objeto seja analisada. Da mesma maneira, os meios pelos quais a imagem comunica também devem ser considerados, como, por exemplo, o enquadramento, a perspectiva, a composição, a cor, a iluminação, a relação fundo/figura, etc. Na tentativa de dirigir o olhar do pesquisador, Coutinho (2006) discute estas diversas características que devem ser observadas durante a leitura do registro visual. Ela chama estas características de *operadores discursivos não verbais*. Sobre a análise de filmes, em síntese deve-se levar em conta especialmente os aspectos temporais desse registro visual e, mais ainda, os artifícios de manipulação da imagem, como a edição, a revelação e a montagem. Coutinho (2006) faz questão de lembrar que, além da subjetividade do olhar de quem captura a imagem cinética, há também o trabalho posterior de atribuição de significado

– com a edição, atribui-se o significado que se quiser. Basta fazer um encadeamento convincente da narrativa visual.

Depois de explicar as características mais comuns utilizadas em pesquisas de análise de imagem em comunicação, Coutinho (2006) busca ressaltar as etapas e procedimentos fundamentais desta atividade. São elas: *leitura, interpretação e síntese*. Este é o percurso que a autora propõe para análise da imagem. Primeiro, o pesquisador faz a leitura e interpretação dos registros visuais, pautado no referencial teórico levantado, para depois passar à última etapa: a redação final do texto. Aqui o analista irá garantir que os dados obtidos com a análise responderam às questões centrais da pesquisa, definidas no projeto. Para Coutinho (2006), assim como para as autoras Penafria (2009) e Joly (1996), o primeiro passo da análise é o projeto. Nele são definidos os objetivos que direcionam as características que devem ser mais profundamente observadas.

Penafria (2009) também discute formas de analisar um filme. Uma delas é a *análise da imagem e do som*. Este tipo de análise considera o filme como um meio de expressão. Assim, serve à análise que pretendemos fazer no próximo item, pois corrobora com os objetivos que pretendemos alcançar. Outra proposta de Penafria (2009), que a complementa, diz respeito à *análise interna* e à *análise externa* do filme. Mais uma vez, vamos escolher somente uma das opções: a *análise interna*. Esta converge melhor com as outras duas propostas já definidas: a de Coutinho (2006) (*leitura, interpretação e síntese*) e a de Penafria (2009) (*análise da imagem e do som*). Na *análise interna* do filme, o pesquisador compreende o filme como obra individual e singular, levando em conta o estilo do realizador. Esta proposta segue as seguintes etapas: a) informações; b) dinâmica da narrativa; c) pontos de vista; d) cena principal do filme; e) conclusões. No ponto de vista de Penafria (2009, p. 7):

Cada tipo de análise instaura a sua própria metodologia, no entanto, parece nos que optar por apenas um tipo de análise, poderá o analista ficar com a sensação de dever cumprido mas, também, com a sensação de que muito terá ficado por dizer acerca de um determinado filme ou conjunto de filmes.

Em concordância com a argumentação da autora, a fim de apreender o universo imagético do filme, optamos por relacionar as três propostas metodológicas já citadas – as quais consideramos estarem em consonância entre si e com os objetivos de nosso projeto.

4 A ANÁLISE

4.1 DESCONSTRUÇÃO DA IMAGEM

En el espejo del cielo é um filme curta-metragem mexicano que ganhou diversos prêmios, como o de crítica no Festival de Havana. O filme é dirigido pelo premiado Carlos Salcés⁴. *No espelho do céu* (título em português) foi gravado em 1998, em formato 35mm. Em seus dez minutos de duração, o roteiro elaborado pelo diretor, em

⁴ Diretor vencedor de cinco prêmios Ariel e do prêmio, do júri e da crítica, no Festival de Montreal, pelo filme longa-metragem *Zurdo* (2003).

parceria com Blanca Montoya (co-roteirista), envolve o espectador em uma trama de aventura e comédia – característica do universo onírico infantil. A fotografia de Chuy Chavez traz à superfície da tela toda a poética da história. O elenco do filme é formado por apenas dois atores: Alicia Laguna, que interpreta a mãe, chamada Juana, e Malcom Vargas, que interpreta Luis, o garoto protagonista do filme. Tudo acontece em um ambiente rural e simples, onde o garoto desenvolve a fantasia de capturar a imagem de um avião refletida em uma lagoa, localizada nos arredores de uma plantação de milho.

A primeira cena⁵ do filme acontece em meio ao milharal. A princípio, não conseguimos ver o garoto. Só escutamos o som das folhas secas do milharal e seus passos. À proporção que a câmera vai descendo e se aproximando do personagem Luis, começamos a percebê-lo. Ele caminha em direção ao espectador. A câmera movimentase lentamente para trás em um *travelling*⁶. Simultaneamente, ela movimentase na vertical, de cima para baixo. Nota-se que, para executar esse movimento, foi necessário o uso de uma grua⁷. Esta cena termina com o garoto enquadrado em Plano Americano⁸. Nesse momento, percebemos como ele está vestido e qual o sentimento do personagem. Luis veste uma camisa azul de listras brancas, manga comprida e botões na frente. Também está com uma calça marrom escuro e um tênis. Sua expressão sugere ao espectador que ele está bastante entediado.

A segunda cena começa em um Grande Plano Geral⁹ em um campo aberto. Este plano é muito utilizado em cenas de interior e exterior para mostrar de uma só vez o espaço da ação. É exatamente o que acontece. Luis está de costas, ajoelhado, olhando para o horizonte, no qual observamos montanhas e algumas árvores no canto superior esquerdo. A câmera movimentase em um *travelling* para frente e vai se aproximando do garoto. Ao fundo, notamos o som ambiente, com destaque para o som do avião em voo. O menino continua olhando fixadamente para o horizonte. A câmera se aproxima cada vez mais, até enquadrá-lo em Plano Próximo¹⁰. A escolha deste plano é comum quando se pretende dar maior evidência para o ator, já que ele serve para mostrar características, intenções e atitudes do personagem. Este plano é considerado um Plano Neutro, usado para modificar a direção da ação ou criar uma situação inesperada, ou mesmo para mudar o eixo da câmera. Isto acontece na sequência. A câmera vai se aproximando cada vez mais em *cut in*¹¹, até que o menino vira repentinamente olhando para o céu, como se o avião viesse no sentido contrário ao que ele esperava. Mas nós, espectadores, não vemos o avião se aproximar. Só escutamos o som. Luis levanta-se. A câmera o segue em um plano que se movimenta da esquerda para direita, enquadrando o garoto apenas da cintura para baixo. Luis corre em uma direção que não sabemos qual é, mas o ângulo da câmera em *contraplongée*¹² nos dá a sensação de que o personagem tem o poder de alcançar o que procura. A música é uma miscelânea de suspense e aventura. O ritmo acelerado da trilha sonora dá o tom da montagem das imagens. Aos

⁵ Conjunto de planos.

⁶ A câmera se desloca sobre uma plataforma (*dolly*), indo para frente ou para trás, em linha reta ou curva.

⁷ Um longo braço, balanceado por contrapesos, usado para atingir alturas maiores.

⁸ O personagem é mostrado do joelho para cima (PA).

⁹ Plano bastante aberto. Situa o espectador no lugar (cidade) onde a cena se desenvolve (GPG).

¹⁰ Também chamado de primeiro plano, o personagem é enquadrado do busto para cima.

¹¹ Close dentro da ação filmada.

¹² Câmera de baixo para cima.

poucos, o plano vai abrindo e um Plano Geral Aberto mostra de uma só vez o espaço em que a ação se desenrola. Em seguida, a câmera subjetiva¹³ nos dá a perspectiva visual de Luis – ele observa o reflexo do avião no lago. O ângulo está em *plongée*¹⁴ e já não temos mais tanta certeza do que Luis é capaz. O ritmo em que se sucedem os planos é bem rápido. Em *close*¹⁵, a câmera enquadra os pés de Luis correndo na lateral da lagoa. Um Plano Conjunto Fechado¹⁶ enquadra o menino de costas e o reflexo do avião na lagoa. Ao fundo, a música agora sugere esperança. O ângulo muda mais uma vez. Em *contraplongée*, observamos o garoto pulando na água de braços abertos para capturar o avião. A câmera em *close* enquadra o reflexo do avião e os pés do menino pulando sobre ele. Um *contraplongée* do garoto dá a dimensão psicológica da decepção de Luis. Um *tilt*¹⁷ desloca a câmera em *plongée*, enquadrando o garoto olhando para o céu, decepcionado e sem compreender o porquê do avião ter lhe escapado. A cena encerra-se em Plano Geral Fechado¹⁸, mostrando Luis pondo as mãos na cintura.

A terceira cena começa em *cut up*¹⁹ enquadrando um prato com feijão sobre a mesa e as mãos do garoto enrolando um pão sírio. Em seguida, um Plano Médio²⁰ enquadra Luis. A iluminação cênica, vindo por trás do garoto, coloca-o em evidência. Nesta cena, ele está com outra roupa, uma camisa manga curta, de cor amarela e de botões. Ao fundo, sons de um ambiente rural, em especial o de passarinhos cantando. Um Plano Conjunto Fechado enquadra o garoto de dentro da casa observando a mãe, que está do lado de fora, onde o ambiente é bem claro. A mãe estende roupas no varal armado em frente ao milharal. Sobre ele, notamos que as roupas que Luis usava, quando se jogou na lagoa para pegar o avião, já estão lavadas e secando. Um Plano Próximo é usado para dar maior evidência para o personagem do garoto, servindo para mostrar suas características, intenções e atitudes ao espectador. Luis ainda está dentro da casa, sentado à mesa, quando olha para cima. Ouvimos o som do avião se aproximando. Ele olha para fora da casa. A câmera subjetiva nos dá a perspectiva do garoto. Em Plano Americano, observamos a mãe estendendo a roupa. Luis faz expressão de dúvida. Planos se intercalam entre a “externa” da mãe e a “interna” do garoto. A câmera fica cada vez mais próxima ao rosto de Luis, até enquadrá-lo em *close*. Quando o plano volta para dentro da casa, enquadrando o mesmo local, percebemos que o menino não está mais sentado à mesa.

Segue a quarta cena. A música é de aventura. Uma panorâmica²¹ da esquerda para a direita mostra uma manta ao vento. Na sequência, a câmera enquadra o garoto. É ele quem corre, de braços abertos, com a manta. Em *plongée*, vemos o voo do avião refletido na água. Um Plano Americano mostra o garoto lançando a manta sobre a lagoa e a música para repentinamente. Um Plano Próximo do garoto caracteriza a expectativa

¹³ O espectador ou o ator tem o ponto de vista da câmera, ou se move no lugar dela.

¹⁴ Câmera de cima para baixo.

¹⁵ Também chamado de primeiríssimo plano. Mostra o rosto inteiro do personagem – do ombro para cima – definindo a carga dramática do ator.

¹⁶ Enquadra dois atores ou mais, com a mesma função dramática.

¹⁷ Movimento de câmera, também chamado de panorâmica de cima para baixo.

¹⁸ Usado com objetivo de mostrar a ação do ator em relação ao espaço cênico (PGF).

¹⁹ Também chamado de Plano Detalhe. Mostra parte do corpo do personagem ou objetos.

²⁰ O personagem é enquadrado da cintura para cima (PM).

²¹ Movimento de câmera sobre seu próprio eixo; da esquerda para direita ou de cima para baixo e vice versa.

do momento. Com a câmera em Plano Geral Aberto, notamos o garoto entrando na água. Ele se aproxima da manta com curiosidade. Um Plano Detalhe mostra suas mãos levantando a manta. Em seguida, um Plano Americano de frente enquadra o menino levantando a manta. Vemos sua expressão de decepção. A câmera vai subindo em *tilt*. Em *plongée*, olhamos o garoto observando o céu com a manta na mão. Ouvimos o som do avião se distanciando.

A quinta cena começa com uma panorâmica horizontal da direita para a esquerda, mostrando o caminho para a casa do garoto. Ele surge no fundo da imagem. Vem caminhando até que o plano enquadra a mãe, que o aguarda de costas para o espectador. Um Plano Médio da mãe mostra que ela está insatisfeita com a atitude do garoto. A iluminação um pouco mais escura mostra que Juana está enfezada. O garoto se aproxima expressando arrependimento. Em *plongée*, a câmera enquadra Luis e causa ao espectador o efeito psicológico de diminuição e impotência do personagem.

A sexta cena tem trilha sonora acelerada. Um Plano Detalhe mostra pedaços de madeira e um martelo. Uma sequência de Planos Detalhes se sucede. Mostram o garoto serrando a madeira e o seu rosto atento ao trabalho manual que desenvolve. Uma música serelepe dá o tom do desafio da brincadeira. A cena termina em um Plano Americano enquadrando Luis finalizando uma caixa de madeira. Ele martela o último prego. A música encerra-se sincronizada com a tarefa. Luis dá um suspiro aliviado. A tarefa foi concluída.

A sétima cena começa em um Plano Geral Fechado mostrando o menino se aproximar da lagoa com a caixa, que acabou de fazer, na mão. Ele está com a mesma roupa que usava na primeira cena. Luis coloca a caixa sobre a lagoa. A câmera vai se aproximando em *zoom*²² – provavelmente usado porque a lagoa separa a câmera do garoto. Ele olha para cima, aguardando que o avião apareça. Um Plano Inteiro²³ mostra-o deitando-se para aguardar o avião. Um Plano Geral da paisagem aponta por onde ele aguarda que o avião venha. Um Plano Próximo enquadra Luis deitado com as mãos apoiadas na cabeça. Ele está entediado. Um Plano Geral Fechado mostra o espaço: vacas pastando e o milharal. Um *close* do garoto mostra que ele ainda está na mesma posição. Som ambiente. Destaque para o latido do cachorro. Novamente, um *close* do garoto evidencia sua expressão de surpresa. Ouvimos o som do avião se aproximando. Ele levanta-se, corre para a lagoa onde deixou a caixa. Em *contraplongée*, observamos Luis. Ele abaixa-se. Prepara-se para capturar o avião. Um Plano Frontal²⁴ do garoto mostra-o olhando na direção do espectador. Ouvimos uma sequência acelerada com tom de suspense. O reflexo do avião na água. Plano Frontal do garoto. *Close* do garoto. Expectativa. Detalhe do reflexo do avião como se estivesse entrando pela caixa. Tudo fica escuro na tela. A caixa se fecha. *Close* do garoto. Sua expressão dá ideia de que ele não acredita ter conseguido o que queria. Ele olha para a lagoa. Não há mais reflexo do avião. Ele olha para o céu, também não vê mais o avião. Um Plano Geral do céu atesta ao espectador que Luis conseguiu capturar o avião. Um Plano Geral mostra o garoto tirando a caixa da água. Ele se deu conta de que capturou o avião. Um Plano Inteiro

²² Usado para aproximar ou afastar o objeto filmado – sem deslocar a câmera.

²³ Enquadramento da cabeça aos pés, com um pequeno espaço acima da cabeça e abaixo dos pés (PI).

²⁴ Enquadra o personagem olhando diretamente para o espectador.

enquadra Luis sentado sobre o chão. Ele põe o ouvido para escutar a caixa. Ouvimos um som ambiente. Um Plano Próximo evidencia que Luis está assustado – ele não acredita que conseguiu. A cena encerra em um Plano Geral Fechado enquadrando Luis em direção à casa, carregando a caixa.

A oitava cena mostra, em Plano Próximo, Juana dormindo. O quarto está escuro, porém cenograficamente iluminado pela luz da Lua. Uma atmosfera azul de sonho toma conta da tela. Uma panorâmica mostra o garoto em sua cama. Ele levanta-se com receio da mãe ouvi-lo. Um Plano Próximo o mostra tirando a caixa debaixo da cama e colocando-a sobre ela. Luis senta-se, põe a caixa sobre o colo. Há uma iluminação dramática vindo da janela. O foco está sobre o garoto. Ele mexe a caixa, coloca o ouvido sobre ela. Ouvimos o som do avião se aproximando. Um Plano Próximo destaca a expressão de susto de Luis. Um Plano Próximo da mãe mostra que ela está incomodada com o barulho. Um Plano Próximo do garoto mostra seu desespero com o som do avião, que fica cada vez mais alto. A câmera em *close* dá a impressão de que a mãe está prestes a acordar. *Close* do garoto preocupado. Ele faz sinal de silêncio para a caixa. Planos se alternam entre *close* do garoto e *close* da mãe. Tensão. Apreensão. Luis tira a caixa da cama. Um Plano Geral externo mostra o garoto saindo da casa, de cueca e camisa, descalço, com a caixa na mão. Ele corre em direção a um anexo da casa; uma espécie de pequeno armazém. Ele passa por uma parte do caminho bastante iluminada. O milharal e a Lua estão bem amarelos. A câmera dá um Plano Detalhe de uma lamparina. Em seguida, um Plano Inteiro mostra o garoto sobre um monte de grãos de milho. Ele tenta esconder a caixa com o avião. Um *close* do garoto demonstra sua pressa. *Close* da caixa. O som do avião continua. Um *zoom* mostra que Luis conseguiu enterrar a caixa no monte de milho. Toda a cena é dramaticamente iluminada pela luz que vem da lamparina.

A nona e última cena começa com um Plano Próximo do garoto. Ele está dormindo. É iluminado pela luz do dia que vem da janela. Luis levanta-se. A imagem fica fora de foco. Surge o reflexo do garoto em um barril cheio de água. Um Plano Detalhe mostra suas mãos ao lavar o rosto. Um *close* dá ênfase à lembrança da caixa. Ele corre em direção ao anexo da casa. Um Plano Próximo o enquadra baixando-se perto do monte de milho. Um Plano Inteiro acompanha-o desenterrando a caixa com o avião. Um Plano Próximo mostra Luis segurando a caixa na mão e sacudindo-a para ver se escuta algo. Ele fica assustado. A música sugere tensão. Uma panorâmica horizontal da esquerda para direita, em Plano Médio, depois em *close*, mostra-o correndo aflito. Em seguida, um Plano Geral Fechado mostra que ele está correndo em direção à lagoa. Ele está de camiseta e cueca. O ângulo da câmera está em *plongée*. O ângulo e a roupa sugerem fragilidade da criança. Um Plano Detalhe enquadra-o colocando a caixa sobre a água. Outro Plano Detalhe mostra-o abrindo a caixa sobre a lagoa. Um Plano Próximo demonstra sua apreensão. Por alguns segundos – nervosismo. Ele não consegue abrir de imediato a caixa. Quando a porta da caixa se abre, a câmera é subjetiva. Ela vem de dentro da caixa. A porta da caixa se abre como se fosse a garagem de um aeroporto. Um Plano Próximo do garoto mostra sua expectativa. Ele está quase chorando. A câmera subjetiva em um *travelling* para frente dá ao espectador a impressão de que o avião está saindo da caixa. Aqui, a câmera subjetiva não é o olhar do personagem, mas sim a sua imaginação que acredita estar libertando o avião. Um Plano Próximo em *contraplongée*

mostra o garoto sorrindo, como se realmente o avião tivesse saído da caixa, libertando-se. A música sugere conquista. A câmera, no alto, vai descendo e enquadrando o garoto deitado olhando para o céu, em Plano Frontal. O plano final é um *close*. O garoto sorri satisfeito e ouvimos o som do avião se distanciando (ou se aproximando).

4.2 O QUE NO *ESPELHO DO CÉU* REPRESENTA

Agora que já descrevemos cada cena e plano do filme, vamos aprofundar nossa interpretação do curta-metragem *En el espejo del cielo*. Sobre o sentido narrativo, destacamos o trabalho da direção. A intenção do diretor é clara. Ele quis ora colocar o espectador em terceira pessoa, ora colocá-lo em primeira. Ou seja, em alguns momentos assistimos ao filme em passividade, mas em outros momentos, exatamente os mais dramáticos, nos quais Luis “dá asas à imaginação”, temos o ponto de vista da criança. Para isso, o diretor usa a câmera subjetiva. Martin (2007, p. 24) diz que existem “(...) meios de expressão cinematográficos cuja significação aprendemos a *ler*”. É isso o que acontece na cena nove. Ela nos dá o ponto de vista do garoto e vai mais além. O diretor nos dá a perspectiva de sua fantasia. Nós assistimos na tela ao que Luis está imaginando: o avião saindo de dentro da caixa de madeira.

Interpretando as cenas deste filme, podemos atestar o *papel criador da câmera*. Para Martin (2007, p. 30), a câmera é um “(...) agente ativo de registro da realidade material e da criação da realidade fílmica”. Considerando a opinião do autor, vamos apresentar alguns exemplos das modalidades de criação da imagem usados na obra cinematográfica em análise. Por exemplo, a primeira cena do filme, em que o diretor usa um movimento de câmera chamado *travelling* – neste caso, o *travelling* é para trás. Este movimento pode ter vários sentidos. Um deles é dar impressão de solidão, desânimo e impotência do personagem. É isso que notamos na primeira cena, na qual a solidão do garoto é evidente. Luis anda sozinho, sem destino, pelo milharal. Quando ouve o som do avião, sai correndo. É como se o avião fosse sua única brincadeira, sua única companhia, seu único passatempo. Uma espécie de amigo imaginário. Sua única motivação. É como se Luis tivesse um encontro diário marcado na lagoa com o avião.

Outro exemplo simples são os ângulos de câmera chamados *contraplongée* e *plongée*. O primeiro, de baixo para cima, tem um efeito psicológico que dá ao espectador a impressão de superioridade, de exaltação; de que o personagem vai triunfar. No filme, temos várias vezes esta sensação, como, por exemplo, na cena sete. Nesta, observamos Luis em *contraplongée*. Ele está abaixado e preparado para capturar o avião com a caixa de madeira que acabou de fazer. O garoto, destacado contra o céu, parece maior do que é. Temos a sensação de que ele está seguro de si. Todo esse efeito psicológico do ângulo da câmera se concretiza na cena. Luis triunfa: ele captura o avião. O segundo, de cima para baixo, dá a impressão de diminuição do personagem, esmagando-o moralmente. Como, por exemplo, na cena cinco, na qual a câmera enquadra Luis em *plongée* e causa ao espectador o efeito psicológico de diminuição e impotência do personagem. Característica que condiz com o enredo da história, já que neste momento Luis é repreendido pelo olhar da mãe, que o desaprova por ter sujado a manta na brincadeira. Ou seja, nas palavras de Martin (2007, p. 41), nesta cena, “O

movimento de câmera traduz de maneira muito sensível a derrocada psicológica do personagem”.

São muitos os exemplos que poderíamos elencar, a fim de ilustrar o papel de criação da câmera. Às vezes, isto é feito de uma maneira óbvia; às vezes, passa-nos de maneira despercebida, como quando a câmera deixa certos elementos da ação fora do enquadramento. Isto acontece diversas vezes no filme. Sempre que o avião está se aproximando, o espectador não o vê, mas pela expressão de Luis e pelo som do voo, temos certeza de que o avião está ali.

Já que citamos o som como um elemento fílmico, vamos desenvolver um pouco mais o sentido sonoro do curta-metragem. É imprescindível destacar um aspecto importante que consideramos o fio condutor da obra: não há diálogo durante todo o filme. Como nele não há diálogo ou *voz off* ou *over* ²⁵, a música funciona como uma narrativa que dá o “tom” da cena. Então concluímos que o diretor musical – pessoa “(...) responsável pela criação e gravação da música em sincronia com as cenas do filme” (RODRIGUES, 2007, p. 82) – teve bastante trabalho. Assim como o técnico de captação de som, que, embora não tenha tido o trabalho de captar os diálogos, sua tarefa de gravar ruídos ambientes, no *set* de filmagem, ficou bem maior – haja vista o número de planos em que o silêncio impera.

Analisando o aspecto simbólico acerca da ausência de diálogos, podemos compreender, por exemplo, o porquê da ausência do pai do garoto. Se considerarmos que, principalmente no ambiente rural onde o filme acontece, a figura do pai é a base da relação familiar, vamos entender toda a conjuntura ideológica de *En el espejo del cielo*. No meio rural, a figura masculina é emblemática. O pai é o provedor da família, mas não aqui neste filme. A narrativa fílmica denota a falta que o pai faz ao menino. Luis está sempre solitário. Ele não tem diálogo com a mãe, provavelmente porque ela está sempre ocupada com os afazeres domésticos, como podemos destacar na cena três. A mãe preparou o almoço do filho, mas não senta com ele à mesa para almoçarem juntos – uma prática comum em ambientes interioranos. Em vez disso, ao mesmo tempo em que o garoto almoça, ela estende roupas no varal. O fato de não haver diálogo em todo o filme pode ser uma simbologia da falta de aproximação entre mãe e filho. Como em geral, no meio rural há um abismo entre homens e mulheres, sendo as atividades a serem desenvolvidas individualmente, muito bem divididas, percebemos que a mãe não encontra uma forma de estabelecer um canal de comunicação e de convivência com Luis. É comum, nessas regiões, que o pai ensine o filho e a mãe ensine a filha o que cada um deve fazer. Mas, no filme, subentende-se que Luis não teve esse aprendizado em razão da ausência do pai. Mãe e filho vivem em universos completamente diferentes. Ela, no mundo real. Ele, no mundo da fantasia. Juana sufocada pelos afazeres domésticos e Luis pela falta do que fazer. Nota-se que em nenhum momento aparecem brinquedos, nem mesmo um balanço rústico ou uma bola de futebol. Também não há vizinhos. Não há outras crianças com quem Luis possa interagir. Um exemplo, também simbólico da oposição entre o mundo dos dois, acontece na cena oito, em que o menino ouve o som do avião, acreditando que ele está dentro da caixa, enquanto para a mãe é

²⁵ Em ambas nós escutamos a voz, mas não vemos o interlocutor. A diferença é que a primeira é uma voz que dialoga com os personagens. E a segunda é uma voz que dialoga com o espectador, como, por exemplo, quando o próprio protagonista narra a história.

apenas um barulho que a incomoda porque quer dormir já que tem que acordar muito cedo para trabalhar. Outra característica que a falta de diálogo evidencia é a ambientação do meio rural. O silêncio é comum em áreas mais afastadas da cidade. Não há energia elétrica. Portanto, não há aparelhos como TV e rádio, que causam ruídos. O que, mais uma vez, denota a solidão de Luis e o tédio com o qual tem de lidar todos os dias.

A falta de energia elétrica também denota um sentido ideológico no filme. A intenção em retratar o abismo social entre o ambiente rural e urbano. O local onde o menino mora é muito próximo a um aeroporto²⁶, símbolo da revolução tecnológica, mas ainda assim não há eletricidade. Ou seja, a tecnologia está tão perto, mas ao mesmo tempo muito longe do personagem. Ele só pode alcançá-la na fantasia. O reflexo do avião, que embora ele acredite que nunca poderá ser algo palpável, pode ser uma metáfora dessa distância entre duas realidades socioeconômicas tão distintas.

Sobre o sentido visual do curta-metragem, destacamos um aspecto peculiar: a intenção de alternar uma atmosfera “quente” e uma atmosfera “fria”. Provavelmente, o diretor de fotografia²⁷ usou gelatinas²⁸ nas cores azul e amarela para enfatizar os dois universos que queria retratar e assim conseguiu como resultado uma linda fotografia. Estas cores não são retratadas apenas na iluminação. O figurino de Luis também é composto por elas. Das duas camisas que o garoto usa no filme, uma é amarela e a outra, azul. Até mesmo a manta que ele usa para jogar sobre a lagoa, na tentativa de capturar o avião, contém estas cores.

Mais um aspecto a ser considerado nesta análise é a *recepção* do filme. *En el espejo del cielo* foi um curta-metragem produzido para ser exibido em salas de cinema. Afinal seu formato é em 35mm. Também podemos concluir, pelo enredo do filme, que o alvo é o público infantil. Dessa forma, vamos considerar a reação do público de faixa etária entre 11 e 14 anos²⁹. Para eles, este filme trata de inocência, ingenuidade e fantasia. A cena oito foi o momento de maior empatia entre as crianças e Luis. Todas sorriram do personagem por ele agir como se o avião fosse um ser animado. Nesta cena, fica claro que o garoto acredita, sem dúvida alguma, que aprisionou o avião e que ele está fazendo barulho dentro da caixa. Preocupado com a mãe acordar e repreendê-lo, Luis faz diversas vezes sinal de silêncio para a caixa – o que provocou gargalhadas no público. Mais do que engraçada, acreditamos que esta cena é emblemática, portanto suscetível de uma interpretação simbólica. Na cena oito, na qual Luis dorme com a mãe e tenta fazer o avião “calar-se”, ele leva a caixa para um pequeno armazém onde a “enterra” debaixo dos grãos de milho. Simbolicamente, mesmo sem querer, Luis matou o avião. Podemos interpretar assim porque na cena seguinte, quando ele vai “desenterrar” a caixa, mesmo depois de sacudi-la diversas vezes, ele não ouve mais o som do avião e fica decepcionado. Analisemos cada aspecto desta cena, segundo o

²⁶ Caso contrário, não seria possível ver e ouvir o avião tão de perto. Para isso, é necessário que o avião esteja decolando ou aterrissando.

²⁷ É pessoa “(...) responsável pela iluminação, clima dramático em termos de iluminação, escolha de ângulos, movimentação e enquadramentos da câmera” (RODRIGUES, 2007, p. 81).

²⁸ Acopladas às lentes da câmera ou a refletores, cria efeitos de filtragem na luz. São usadas para obter colorações específicas na luz ou mesmo balanceá-las (neste caso, o azul e o amarelo).

²⁹ Ocasão em que *En el espejo del cielo* foi exibido, na sala de cinema do *Cine Praia Grande*, como parte da programação MOSTRA SESC GUAJAJARA DE ARTES, ano 20012, em São Luís – MA.

Dicionário de Símbolos (CHEVALIER, 1906). Sobre o aspecto simbólico do avião, Chevalier (1906, p.105) afirma que o avião significa “(...) independência, autonomia, rapidez e torna possível ao piloto ir aonde quiser, com toda a liberdade e quase instantaneamente”, o que talvez fosse o maior desejo do protagonista da história: libertar-se da própria vida entediante que levava. Outro elemento que podemos destacar é a iluminação, dentro do quarto, na cor azul. De acordo com o dicionário, azul “(...) É o caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário (...) é o caminho da divagação, e quando ele se escurece, de acordo com sua tendência natural, torna-se o caminho do sonho” (CHEVALIER, 1906, p.107). São exatamente estas características que a iluminação dramática “fria” quer trazer para a cena, ou seja, a intenção é criar uma atmosfera onírica na qual Luis pode acreditar no que quiser. O amarelo também tem sua significação na cena. Ao sair da casa em direção ao anexo para esconder a caixa com o avião, Luis passa próximo ao milharal iluminado pela Lua Cheia – ambos tendem exageradamente para o amarelo. Na sequência, um Plano Detalhe mostra uma lamparina (luz amarela) e denota que toda a cena é iluminada por ela. Segundo o *Dicionário de Símbolos* (CHEVALIER, 1906, p.40), “Na cosmologia mexicana, o amarelo-ouro é a cor da *pele nova* da terra, no início da estação das chuvas, antes que se faça verde de novo”. Sendo assim, podemos entender que o amarelo aqui representa o início de um ciclo.

No mesmo dicionário, também se destaca que a cor amarela é a cor da nossa pele quando a morte se aproxima. São duas interpretações que se complementam, pois para um ciclo começar é necessário que outro se encerre. Em outra passagem do dicionário, demonstra-se mais uma vez a relação do amarelo com a temática da morte, indicando que o amarelo é a cor das espigas maduras do verão, ou seja, o outono se aproxima e esta estação é “(...) quando a terra se desnuda, perdendo seu manto de verdura. Ela é então a anunciadora do declínio, da velhice, da aproximação da morte” (CHEVALIER, 1906, p.41). Notemos que o milharal é um elemento muito presente ao longo de todo o filme. Se considerarmos que o próprio grão de milho, com o qual Luis “enterra a caixa”, é também amarelo e relacionarmos com o seu aspecto perecível, mais uma vez voltamos ao tema da morte. Na cena nove, percebemos o quanto o avião era importante para Luis. Acreditando que o matou, ele fica triste porque era seu único passatempo. Por isso a necessidade de capturá-lo, de ter para si e usar quando quiser – como acontece no meio da noite, na cena oito. Quando Luis capturou o avião, ficou imensamente feliz porque poderia ter aquilo a qualquer hora do dia ou da noite, mas ele perde isso porque o avião “morre”. Aflito ele tenta trazê-lo o avião de volta na cena nove. Quando acredita que consegue, ao ver o avião sobrevoar o céu, ele fica mais feliz ainda do que quando o prendeu na caixa. Todas essas simbologias convergem com a ideia de que a fase da morte é uma passagem para a vida nova. A própria significação da espiga, representada pela presença recorrente do milharal, segundo o dicionário (CHEVALIER, 1906, p. 397), simbolizava “(...) na Antiguidade egípcia, o ciclo natural das mortes e dos renascimentos. A espiga contém o grão que morre, seja para nutrir ou para germinar”.

Em síntese, a análise fílmica mostrou que *En el espejo del cielo* transcende a ideia superficial de que o enredo é a história de um garotinho que mora no ambiente rural com a mãe e que, em virtude das circunstâncias (ingenuidade infantil e distância

do ambiente urbano), acredita poder capturar o reflexo do avião na água. O que percebemos com a análise foi que o filme aborda temáticas muito mais profundas. O curta-metragem tem uma poética existencial. O caráter onírico do filme serve tanto para caracterizar o universo da imaginação quanto para suavizar a tristeza do personagem Luis. Trata-se de uma trama de distâncias e abismos. A distância entre uma mãe e um filho – o silêncio constrangedor. O abismo social – o que sobra no meio urbano, falta no meio rural. É uma história que representa delicadamente a solidão de uma criança e as consequências mais simples da falta de um pai. Um ciclo que se fecha e outro que se abre. *En el espejo del cielo* narra uma descoberta individual sobre o sentido da liberdade.

5 CONCLUSÃO

O trabalho de análise fílmica mostrou ter vantagens no que diz respeito ao aprendizado específico acerca da linguagem cinematográfica e principalmente, de uma das etapas mais trabalhosas da produção de um filme: a *decupagem da direção*. Analisar um filme é um excelente exercício para quem quer aprender a fazer cinema.

O estudo da imagem fílmica exige do analista bastante tempo disponível, considerando que fazer a decomposição de cada cena e de cada plano, definindo ângulos e movimentos de câmera, é uma tarefa hercúlea. Como alternativa – que não foi usada neste trabalho –, propomos que o analista faça a decomposição detalhada apenas da cena principal do filme.

Ao fazer a interpretação dos elementos decompostos, percebemos que é preciso se desfazer da postura de espectador passivo, mas não devemos nos distanciar ou nos colocar em outra posição que não seja a em que estamos – a *recepção*. É deste lado, ao lado do público, que vamos conseguir decifrar o sentido das imagens, da mesma forma que deciframos palavras e conceitos. Fazer uma análise não tem relação com descobrir as intenções do autor e sim compreender as sutilezas da linguagem usual do cinema.

É pertinente destacar que, para evitar dúvidas a respeito da idoneidade do trabalho que desempenha, o analista deve fundamentar-se teoricamente, instrumentalizar-se com ferramentas e métodos. Mas que fique claro: sempre vai existir a sensação de que se deixou passar alguma informação na análise.

O que define os métodos mais adequados é o próprio material a ser analisado, porque mesmo que o método seja direcionado a um determinado suporte – como neste caso em que analisamos um filme –, cada realizador manipula as imagens e seus significados de uma maneira distinta.

Em síntese, o indispensável em uma análise não é o método “a” ou “b” usado. O mais importante são os objetivos definidos no projeto – isto é consenso entre os autores e foi ratificado neste artigo. São os objetivos definidos *a priori* os responsáveis em definir o que vai receber maior atenção do analista e, dessa forma, determinar o sucesso ou fracasso da análise.

REFERÊNCIAS

- CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores e números. 17º ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- COUTINHO, Iluska. **Leitura e análise da imagem**. In: Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação. São Paulo: Atlas, 2006, 330-344.
- JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. São Paulo: Papirus, 1996.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- PENAFRIA, Manuela. **Análise de Filmes**: conceitos e metodologia(s). Trabalho apresentado ao VI Congresso SOPCOM, Abril de 2009. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em 10 de novembro de 2012.
- RODRIGUES, Chris. **O cinema e a produção**. 3ªed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2007.
- SOUZA, Tania C. Clemente de. **A análise do não verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação**. Revista Ciberlegenda, nº 6, 2001. Disponível em: <http://www.uff.br/mestcii/tania3.htm>. Acesso em 9 de dezembro de 2012.