

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

**Criação Artística: transcrição do conto *Preciosidade*
para o audiovisual**

Juliana Verusca de Oliveira

Campinas – 2002

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

MESTRADO EM MULTIMEIOS

**Criação Artística: transcrição do conto *Preciosidade*
para o audiovisual**

Juliana Verusca de Oliveira

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Multimeios sob a orientação do Prof. Dr. Antônio Fernando da Conceição Passos.

Campinas – 2002

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

OL4c

Oliveira, Juliana Verusca de
Criação artística : transcrição do conto *Preciosidade*
para o audiovisual / Juliana Verusca de Oliveira --
Campinas, SP: [s.n.], 2002.

Orientador: Antonio Fernando da Conceição Passos.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Artes.

1. Criação artística. 2. Autoria. I. Passos, Antonio
Fernando da Conceição. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

A meu tio, Manoel Messias, pelo incentivo que deu a todos os sobrinhos na busca profissional *além* Araçatuba.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que compreenderam os meus muitos “avanços e resistências” nesse longo percurso acadêmico.

Especialmente, a meu orientador, Fernando Passos, pela maestria e paciência com que me orientou nesse caminho “solitário” da prática artística no âmbito acadêmico.

Imensamente, ao professor Ivan Santo Barbosa, pela orientação e apoio ao meu projeto de pesquisa.

Às minhas irmãs espirituais Pati (loira autêntica), pelas flores que plantou em meus momentos de resistência, e Frou (alma gêmea ao oposto), por sempre acreditar no meu potencial de ser gente grande.

Às amigas Bel, Cris, Ju, Lúcia, Márcia e Marisa que, mesmo distantes, torceram por mim.

À Sílvia, minha companheira de mestrado, pelos gestos solidários, ainda tão raros entre pós-graduandos.

À dona Marli e seu Geraldo cujo apoio afetivo sempre pude contar.

À Dr^a Érica, pelo profissionalismo e atenção as tantas incursões médicas que fiz.

Ultrapassando os limites da tal ética, agradeço –singularmente– a Fernando Basile, por ter despertado em mim um *eu-mesma* até então inexistente.

A meus irmãos Mara (Caco), pela co-orientação nesse trabalho, e Djalma (Ju), pelo socooooorro constante que prestou ao Policarpo.

E por fim, a meus pais, Lia e Djalma, pelo estímulo e, sobretudo, pelo carinho que sempre me dedicaram.

RESUMO

Esta dissertação pretende desenvolver o meu processo de autoria através da roteirização do conto *Preciosidade* de Clarice Lispector para o audiovisual.

A criação artística centrar-se-á, principalmente, na concepção do tempo interno e do externo que marcarão a construção dos planos e suas respectivas relações com os tempos subjetivo e objetivo presentes no conto.

ÍNDICE

| | |
|--|------------|
| Introdução..... | 13 |
| Capítulo 1 – A criação artística..... | 15 |
| Capítulo 2 – Clarice Lispector: notas biográficas..... | 27 |
| Capítulo 3 – <i>Preciosidade</i>: o conto..... | 33 |
| 3.1. Apresentação da história..... | 34 |
| 3.2. O tempo subjetivo e o tempo objetivo no conto..... | 45 |
| Capítulo 4 – <i>Preciosidade</i>: o roteiro..... | 53 |
| 4.1. Processo de criação – <i>primeiro tratamento</i> : concepção denotativa da imagem..... | 54 |
| 4.2. Processo de criação – <i>segundo tratamento</i> : indicação do tempo na concepção da imagem..... | 75 |
| 4.3. Reflexões a respeito do tempo <i>interno</i> e o <i>externo</i> no processo de criação..... | 119 |
| Considerações finais..... | 123 |
| Referências bibliográficas..... | 125 |

INTRODUÇÃO

Refletindo sobre a transcrição de textos literários para o cinema, a proposta desta dissertação é mostrar – através da roteirização do conto *Preciosidade* de Clarice Lispector para o audiovisual – o meu processo de autoria neste trabalho.

Em geral, quando se fala em transcrição de obras literárias para o cinema pensa-se, automaticamente, na transposição do enredo, da estória de um romance para as telas de cinema. Quando alguém se pronuncia sobre a fidelidade de um filme à obra literária em que se baseou, geralmente essa fidelidade remete exclusivamente à esfera da estória, importando se os acontecimentos presentes no livro são respeitados no filme. Nesse sentido, as especificidades de cada meio, assim como a importância e o papel dessas particularidades no processo de transcrição da obra escrita para o audiovisual parecem distanciar-se desse processo tradutor.

Através da criação artística (transcrição do conto para a tela), buscaremos dispor de procedimentos próprios da linguagem cinematográfica na composição de imagens, a fim de identificarmos as modificações exigidas pela transcrição. Neste aspecto, dedicaremos o primeiro capítulo a uma reflexão concisa sobre o que seja o processo de criação artística, a fim de melhor esclarecermos nossa concepção de transcrição, significando fidelidade ao clima estético do conto.

Por essa razão, acreditamos que, no caso específico desta transcrição, torna-se relevante adotarmos como procedimento maior, na concepção da imagem artística, o *tempo*

interno e o *tempo externo*. Tal procedimento marcará a construção dos planos do princípio ao fim da criação.

Obviamente, devemos fazer a ressalva de que, além desse recurso, as diversas técnicas que costumam participar dos procedimentos de criação serão utilizadas: sons, iluminações, posicionamento de câmera, entre outros.

Cabe ainda ressaltar que o *tempo subjetivo*, assim como o *tempo objetivo* presentes no conto indicarão a composição de imagens. Fazer da transcrição a mera transposição da trajetória da personagem de Clarice para as telas, sem considerar esses dois tempos, seria dar atenção a uma parcela muito pequena do conto.

Tal processo transcriador irá seguir as seguintes etapas básicas:

- 1 – Apresentação do conto: indicando a marca dos tempos objetivo e subjetivo.
- 2 – Primeira etapa do processo de criação: concepção denotativa da imagem.
- 3 – Segunda etapa do processo de criação: concepção da imagem artística, levando-se em conta o tempo subjetivo na literatura em conexão com o tempo interno no cinema, e o tempo objetivo na literatura marcando o tempo externo no cinema.

Com isso, apresentamos um roteiro que configura a formulação prática do meu processo de autoria dentro deste trabalho.

Capítulo 1

O PROCESSO DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA

Nota introdutória: este capítulo apresenta algumas reflexões sobre o processo de criação artística, visando estabelecer uma base teórica para os capítulos subseqüentes.

O que é o processo de criação artística? Como se dá a criação de uma obra? Seria um estado pleno de desligamento do pensamento consciente, um estado *pulsional*, ou, ao contrário, um encadeamento racional de idéias?

Questões como essas suscitaram grandes controvérsias entre estudiosos da Filosofia e da Ciência num passado não muito distante. Consideremos algumas reflexões sobre o processo de criação artística, que permitirão elucidar o nosso processo de criação dentro deste trabalho.

A partir de uma reavaliação positiva do sonho (Freud)¹, vislumbrava-se, entre alguns estudiosos, a possibilidade de se fazer um estudo mais apurado sobre o trabalho criador. A idéia de que a busca criadora está estreitamente ligada a um processo consciente passa a ser questionada. Desde logo, surge uma gama de teorias visando justificar a “inclusão” positiva da fantasia inconsciente no processo de criação.

Anton Ehrenzweig, em sua obra *A ordem oculta da arte*², faz uma análise do processo de criação artística, procurando demonstrar como o estudo desse processo requer um exame minucioso do inconsciente, discutindo o funcionamento do processo primário: “que forma a fantasia inconsciente”³. De acordo com o autor, o processo primário do inconsciente era visto como um espaço totalmente desprovido de uma organização entre

¹ “Antes de Freud o sonho era considerado como um produto de acaso de uma mente meio paralisada. O seu feito consistiu em demonstrar seus significados ocultos, ligando-o a um sonho latente de fantasia que tinha seu curso por baixo do sonho não-vinculado. Embora defendesse os conteúdos insensatos dos sonhos, Freud nunca defendeu a sua estrutura aparentemente caótica. Ele atribuía aquilo a um processo primário que se ressentia da falta de uma diferenciação apropriada dos opostos, do espaço e tempo, e também, de qualquer outra estrutura firme”. In Ehrenzweig, Anton. *A ordem oculta da arte*, Rio de Janeiro (Jorge Zahar Editor), 1969, p.20.

² *Id. Ibid.*

³ *Ibidem*, p.19.

seus elementos, resultando numa estrutura *caótica*, sem distinção entre tempo e espaço. A arte, no caso, era vista como parte de um fazer *racional*, resultado de funções conscientes e pré-conscientes denominadas “processo secundário”⁴.

Ainda segundo Ehrenzweig, os estudos realizados pela psicologia psicanalítica do ego – alimentada, em parte, pelas análises de Freud sobre os sonhos – contemplariam, principalmente, duas ordens de questões: *primeiro*, a adoção de princípios não-clínicos⁵ na análise da arte; *segundo*, a busca de uma conexão entre o inconsciente e o processo de criação. Para o autor, os componentes inconscientes da arte estão longe de ser caóticos mas, sim, compostos por uma estrutura não-diferenciada.

“... Pode ser que eles sejam apenas menos diferenciados, isto é, que procurem fazer muito ao mesmo tempo e não possam distinguir entre (diferenciar) opostos e articular espaço e tempo precisos”⁶.

A idéia de *não-diferenciação* atribuída aos componentes inconscientes da arte possibilitou uma reflexão mais atenta ao funcionamento do psiquismo humano.

De acordo com a teoria de Anton Ehrenzweig, numa busca criadora há uma visão ampla (livre/não-diferenciada) do inconsciente que possibilita trilhar caminhos que levam, em comum acordo com o *ego*, à essência da criação artística:

⁴ Para Ehrenzweig, esse conceito coloca a arte como “a corporificação de uma rigorosa organização racional”. *Ibidem*, p.19.

⁵ “A psicanálise como ciência da mente humana talvez tenha agora atingido esse estágio em que as ramificações não-clínicas de pesquisas possam pretender ser investigações independentes que não necessitem aceitar as teorias clínicas sem qualquer crítica”. *Ibidem*, p.19.

⁶ *Ibidem*, p.20.

“... Na solução de propósitos complexos, a não-diferenciação da visão inconsciente se transforma em um instrumento de rigorosa precisão e leva a resultados que são plenamente aceitáveis pela racionalidade consciente”⁷.

Ao invés de ser um espaço gerador do “caos”, para Ehrenzweig, o processo primário do inconsciente é formado por uma estrutura que abarca imagens e/ou idéias sem limites preestabelecidos (visão não-diferenciada) e através de várias etapas designadas como processos de triagem, projeta “as tendências reveladas do inconsciente para um trabalho útil e criador”⁸. Não se trata mais de priorizar o pensamento consciente na configuração e organização dos elementos que comporão a obra artística pois, já há, no espaço do inconsciente, uma *oculta* organização. A esse respeito, afirma o autor:

“... O ponto que defendo é que a triagem inconsciente faz uso de modos não-diferenciados de visão que poderiam parecer caóticos a um conhecimento leigo do assunto. Vem daí a impressão de que o processo primário produz apenas material para uma fantasia caótica que precisa ser ordenada e configurada pelos processos secundários do ego. Ao contrário disso, o processo primário é um instrumento de precisão para a triagem criadora, que é muito superior à razão discursiva e à lógica”⁹.

Ehrenzweig defende a tese segundo a qual esse processo não-diferenciado do

⁷ *Ibidem*, p. 20.

⁸ *Ibidem*, p. 20.

⁹ *Ibidem*, p.21.

inconsciente está relacionado à visão sincrética (Piaget)¹⁰ em que engloba o todo, desprezando raciocínios classificatórios (visão analítica). Para o autor, o grande paradoxo da ordem no caos é que a visão sincrética, menos diferenciada do que a analítica, dá uma melhor percepção de traços individuais:

“... A visão sincrética pode parecer vazia de detalhes precisos, embora seja de fato apenas não-diferenciada. Por meio de sua falta de diferenciação, pode acomodar uma larga faixa de formas incompatíveis, como, por exemplo, todas as possíveis distorções de um rosto em boa caricatura. Não obstante, a visão sincrética é altamente sensível aos menores sinais e se mostra mais eficiente para a identificação de determinados objetos”¹¹.

Não há, segundo o autor, um limite definido entre o processo inconsciente e o consciente, pois: *um nível mental passa gradativamente a outro*. A criatividade está ligada a todo esse processo não-diferenciado do inconsciente, ou seja, ao *descontrole* do racionalismo consciente que poderia limitar os possíveis caminhos da busca criadora.

O desligamento do espírito (essa espécie de vazio durante a busca criadora) está relacionado ao processo de triagem inconsciente onde, resolvidos os “conflitos do inconsciente”, caberá ao pensamento consciente registrar *sentidos*.

¹⁰ “Piaget tornou corrente o termo “sincrético” para a qualidade distinta da visão infantil e da sua arte. A primitiva visão sincrética da criança é global, considerando o todo que ainda permanece não-diferenciado no que diz respeito aos detalhes que o compõem. Isso dá ao artista mais jovem a liberdade para experimentar audaciosamente com formas e cores na representação de toda espécie de objeto”. *Ibidem*, p. 22.

¹¹ *Ibidem*, p.34.

Em linhas gerais, qualquer busca criadora, para Ehrenzweig, envolve uma visão ampla e precisa de um inconsciente que *oculta* uma ordem, deixando emergir para a superfície consciente o resultado de sua criação.

Assim como Ehrenzweig, o cineasta Andrei Tarkovski¹², ao expor suas reflexões a respeito da criação artística, também considera a busca criadora da imagem como parte de um processo inconsciente:

“... A ciência é empírica, ao passo que a criação de imagens é regida pela dinâmica da revelação. Trata-se de uma espécie de lampejos súbitos de iluminação – como olhos cegos que começam a enxergar; não em relação às partes, mas ao todo, ao infinito, àquilo que não se ajusta ao pensamento consciente”¹³.

Para o cineasta, o artista, em seu momento de criação, *subordina seu próprio pensamento, que se torna insignificante diante daquela imagem do mundo emocionalmente percebida, que lhe surgiu como uma revelação.*

Todas essas reflexões de Tarkovski vão ao encontro da questão da *disciplina inconsciente* abordada na obra de Ehrenzweig. Segundo esse autor, a busca criadora significa mostrar à visão interior uma multidão de possíveis escolhas que derrotem completamente a compreensão consciente. Neste aspecto, é preciso que o artista abandone – disciplinadamente – o controle consciente para que o imaginário inconsciente possa agir (através da triagem), revelando caminhos para a sua criação:

¹² Tarkovski, Andrei. *Esculpir o Tempo*, São Paulo (Martins Fontes), 1998.

¹³ *Id. Ibid.*, p.44.

“... A momentânea ausência do espírito (durante a busca criadora) será esquecida na medida em que a mente criadora voltar à superfície com uma visão íntima reconquistada. Se, no entanto, as faculdades de superfície (pensamento consciente) reagirem com rigidez defensiva e insistirem em julgar o conteúdo de não-diferenciação desde seu próprio e restrito foco, então o imagismo da visualização de baixo nível, mais espalhado e difundido, nos impressionará como vago e caótico”¹⁴.

Com relação a isso, é interessante levarmos em conta as palavras de Tarkovski ao se referir a essa mesma questão:

“ A disciplina preparatória que ela (a arte) exige não é uma educação científica, mas uma lição espiritual específica”¹⁵.

Um bom exemplo sobre o processo de criação artística se faz sentir no texto *Imagens*¹⁶ de Ingmar Bergman. Ao relatar sua experiência profissional no teatro e no cinema, Bergman nos revela o seu processo de criação:

“ A criação artística em mim manifesta-se sempre como um tipo de fome. Foi com grande satisfação que constatei esta minha necessidade, embora em toda minha vida nunca tenha perguntado como é que tal fome surgiu, nem exigi terminantemente satisfazê-la (...)

¹⁴ *Op. Cit.*, p.48.

¹⁵ *Op. Cit.*, p.40.

¹⁶ Bergman, Ingmar. *Imagens*. São Paulo (Ed. Martins Fontes), 1996.

Que o cinema seja o meio por que me expresso, é absolutamente natural. Fiz-me compreender numa língua que passava ao lado da palavra que carecia, da música que não sabia tocar, da pintura que me deixava indiferente. Subitamente tive a possibilidade de me corresponder com o mundo numa linguagem que literalmente fala da alma para a alma, em termos que quase de maneira voluptuosa, escapam ao controle do intelecto. Com a fome armazenada de criança, lancei-me a meu *medium*, e, durante vinte anos, incansavelmente, numa forma de fúria, exprimi sonhos, vivências, fantasias, acessos de loucura, neuroses, descrenças e puras mentiras.

... A arte é, de modo geral, livre, atrevida, irresponsável e, como disse: o movimento é intenso, quase febril, se assemelha, me parece, a uma pele de cobra repleta de formigas. A cobra já está morta há muito tempo, comida, desprovida de seu veneno, mas a pele se mexe, cheia de uma vida misteriosa.

A razão por que continuo tem a ver com a minha curiosidade. É ilimitada, nunca se satisfaz, renova-se constantemente, é insuportável, empurra-me para a frente, sem me conceder tranqüilidade nenhuma. Tenho a sensação de ser um preso que, recluso há muitos anos, de repente é atirado para o tumulto da intensidade da vida. E logo se apodera de mim uma curiosidade imperiosa. Tomo notas, observo, mantenho os olhos bem abertos, tudo me surge irreal fantástico, amedrontador ou ridículo. Apodero-me então de um grão de tudo isso, talvez nele haja um filme. Que importância isso tem? Nenhuma, segundo os outros. Mas para mim é interessante. Logo afirmo que isso é um filme. Passo a andar com o tal grãozinho, por mim fabricado e a que deitei mão, sentindo-me alegre ou melancolicamente ocupado. Sou empurrado pelas outras formigas, estamos todos realizando um trabalho colossal. A pele de cobra se mexe. Isto, apenas isto, é a *minha* verdade. Não exijo, claro, que

também o seja para qualquer outra pessoa e, como consolo para a eternidade é, evidentemente, muito pouco. Mas como ponto de partida, para uma continuada atividade artística durante uns quantos anos mais, é absolutamente eficiente, pelo menos para mim”¹⁷.

Uma revelação, uma “fome” armazenada, uma intuição. Como podemos perceber, existe uma correlação entre as reflexões sobre o processo de criação artística nos três autores citados. Ambas levam à percepção do bom funcionamento do imaginário inconsciente durante a busca criadora. No entanto, é importante ressaltarmos que o consciente não é o “vilão” que deve ser banido desse processo; retomando as observações de Ehrenzweig: um processo passa para o outro de forma gradativa. Exemplo disso está na obra *Breviário de Estética*¹⁸ de Benedetto Croce.

Num período (início do século XX) em que o pensamento estético oscilava entre duas posições radicais a respeito do conceito de arte: ora vista como “manifestação sensível de idéias”, portanto, racional; ora como um “fenômeno passional”, inconsciente, Croce a conceitua como *intuição*:

“... A intuição do artista produz imagens, que estão aquém do julgamento de realidade; aquém, portanto, da percepção que distingue o real histórico do imaginário”¹⁹.

¹⁷ Trechos extraídos do texto *A pele da serpente*, publicado como prefácio do argumento do filme: *Quando duas mulheres pecam. Ibidem*, pp. 48-49.

¹⁸ Croce, Benedetto. *Breviário de Estética*. São Paulo (Ed. Ática), 1997.

¹⁹ *Id. Ibid.*, p.10.

O que o autor procurava esclarecer é que, no ato poético, prevalece o livre exercício da fantasia que precede a percepção sem, contudo, anulá-la. Nesse sentido, Croce confrontava com os críticos que “pretendiam explicar o texto poético pela sua relação direta com pessoas, coisas e situações efetivamente *percebidas* pelo poeta”²⁰.

Para Croce, o essencial se perdia, ou seja, “a capacidade criativa, poética – logo não puramente remissiva – da palavra artística, como também o seu teor lírico, pelo qual a *intuição* figura *sentimentos* no processo da escrita e não uma congêrie de informações díspares respingadas pelo pesquisador na selva selvagem dos eventos passados”²¹.

Assim, a intuição – “forma auroral do conhecimento” – precede a percepção, e desta não depende:

“ A imagem ignora o conceito, o conceito não ignora a imagem. Não é uma relação de reciprocidade, é uma relação de gradualidade: o primeiro degrau não pressupõe o segundo, o segundo pressupõe o primeiro”²².

No entendimento do autor, as imagens do poema são livres e subjetivas – produção da *intuição* e não da percepção: “Não são as idéias que produzem as imagens do

²⁰ “A polêmica na época era oportuna: os críticos da chamada *scuola storica*, seguindo de perto os passos da infatigável erudição alemã, afirmavam que só poderia compreender a *Divina Comédia*, por exemplo, efetuando o levantamento exaustivo dos fatos, das personagens, dos objetos e das idéias a que Dante se refere no poema”. *Id. Ibid.*, p. 10.

²¹ *Ibidem*, p.11.

²² *Ibidem*, p.12.

poema; são as intuições dos sentimentos eventualmente associados àquelas idéias, àqueles valores”²³.

Podemos dizer que, assim como Ehrenzweig em suas reflexões sobre a busca criadora, vemos aqui, nas idéias de Croce, a questão do inconsciente (“em que se formam, se movem, se decompõem e se recompõem as figuras do poema...”²⁴) , agindo na concepção artística para, numa outra etapa do processo, emergir para a superfície, sentidos da criação.

De todas as posturas frente à criação artística apontadas aqui, o que fica patente é que todas elas não são indiferentes ao trabalho consciente no processo de criação, negando-o por completo. Mas o fato é que há, neste ponto, uma relação de gradação entre essas duas espécies de sensibilidade; mencionando as palavras de Ehrenzweig: “uma sensibilidade viverá da outra”.

Uma vez “permitido” ao inconsciente imaginário *gerar e filtrar* as imagens e/ou idéias que surgem neste vasto campo, temos aí o caminho da criação artística e o resultado são as obras que incitam no sentido de religar o indivíduo consigo mesmo. É o caso, por exemplo, de Clarice Lispector (autora do conto a ser trabalhado em nosso processo de criação) que, perguntada sobre o seu “método” de criação dizia: “nunca sei, de antemão, o que vou escrever”²⁵. O envolvimento pela escrita antecipava-se à idéia, porque a idéia “era por ela descoberta através da expressão verbal desencadeada, que guiava o seu pensamento,

²³ *Ibidem*, p.19.

²⁴ *Ibidem*, p.22.

²⁵ Nunes, Benedito. “Nota Filológica”, in *A Paixão Segundo G.H./Clarice Lispector*. (Org. Benedito Nunes), Paris (Coleção arquivos), 1988, p.35.

como se o jorro de frases lhe fosse ditado. Escrever independia de sua vontade, mas só escrevendo descobria o que pensava e o que queria”²⁶.

Talvez se pudesse dizer que o primeiro momento de sua criação era o do processo primário do inconsciente (*revelação, intuição, fome*) e o segundo o da manifestação.

Não é à toa que nossa atenção centrar-se-á na obra dessa autora pois, parece claro que ela soube como poucos enfrentar o “caos” do inconsciente, gerando obras que nos permitem imaginar.

²⁶ Id. Ibid., p.35.

Capítulo II

Clarice Lispector – notas biográficas

Nota introdutória: este capítulo apresenta uma biografia concisa da autora do conto *Preciosidade*, destacando a repercussão de suas obras no meio artístico-literário, contextualizando o conto em questão.

Na história da literatura brasileira, Clarice Lispector¹ inaugura a possibilidade de uma ficção que, sem depender do desenvolvimento circunstanciado e complexo de uma trama novelesca oitocentista, consegue alcançar a condição de excelência atribuída pelos especialistas. Em sua obra, nos deparamos com o “uso intensivo da metáfora insólita, a entrega ao fluxo da consciência, a ruptura com o enredo factual”².

A trama novelesca de Clarice é um mergulho na matéria da palavra, um rio que inaugura seu próprio curso. Ela se relaciona com o mundo subjetivo. Os personagens realizam muitos tipos de viagem: há movimentos internos, de êxtase, e movimentos de deslocamento.

A obra de nossa ficcionista começou em 1943 com o livro *Perto do Coração Selvagem*, sendo considerado por muitos teóricos da época como um desvio criador:

“... A jovem romancista ainda adolescente estava mostrando à narrativa predominante em seu país que o mundo da palavra é uma possibilidade infinita de aventura, e que antes de ser coisa narrada, a narrativa é forma que narra. De fato, o narrador ganha realidade porque é instituído, isto é, suscitado como realidade própria por meio da

¹ Clarice Lispector nasceu em Tchetchelmik, na Ucrânia, em 10 de dezembro de 1920, mas passou a infância no Recife. Seus pais se exilaram da Rússia, vindo ao Brasil quando Clarice tinha apenas dois meses. Em 1929, ela se mudou com a família para o Rio de Janeiro, onde dez anos depois passou a estudar Direito. Em 1943, aluna da Faculdade de Direito, escreve seu primeiro romance, *Perto do Coração Selvagem*, que ganha o prêmio da Fundação Graça Aranha. Em 1946, publica o romance *O Lustre* e se muda com o marido para Berna na Suíça. Depois de longas estadas na Suíça e nos Estados Unidos, a escritora fixa-se no Rio onde viveu até a morte. A partir de *A Maçã no Escuro* (1961), a sua obra tem atraído o interesse da melhor crítica nacional que a situa, junto com Guimarães Rosa, no centro da nossa ficção de vanguarda. Outras obras: *A Cidade Sitiada*, 1949; *Alguns Contos*, 1952; *Laços de Família* (contos), 1960; *A Legião Estrangeira* (contos e crônicas), 1964; *A Paixão Segundo G.H.*, 1964; *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, 1969; *Felicidade Clandestina*, 1971; *Água Viva*, 1972; *Onde Estiveste de Noite?*, 1974; *A Hora da Estrela*, 1977. Morre em 9 de dezembro, na véspera de completar 57 anos.

² Bosi, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo (Cultrix), 1978, p.478.

organização adequada da palavra. Clarice Lispector instaurava as aventuras do verbo, fazendo sentir com força e dignidade própria da linguagem”³.

Esse desvio criador que a singularizava no meio artístico-literário era um reflexo do seu modo – singular – de compor. É o que Benedito Nunes apresenta, por exemplo, em seu texto sobre o “método” de compor de Clarice:

“Era um método semelhante ao de certas criações musicais que desabrochavam em torno de um ou de muitos temas, conduzindo a linhas diferentes de variações numa só tonalidade. Assim, um estado interno, uma impressão, uma situação, uma figura humana suscitavam o movimento da escrita, o qual se desenvolvia sem plano estabelecido, a partir de cada um de tais núcleos, por meio de variações, dentro de determinada perspectiva. As variações correspondiam a frases súbitas ou a seqüências narrativas esparsas: os fragmentos. A ordem da narrativa estaria latente aos diversos grupos de fragmentos que se iam formando nos surtos de inspiração”⁴.

Nesse sentido, os fragmentos, para o autor, constituem o elemento básico da narrativa em elaboração, pois a elaboração da narrativa, sob o ritmo intermitente da escrita, encontra no fragmento o seu momento primeiro e decisivo.

Vale, aqui, lembrarmos as reflexões sobre o processo de criação vistas no capítulo anterior, pois poderíamos dizer que Clarice se “deixava levar” por uma intuição,

³ Candido, Antônio. “No começo era de fato o verbo”, in *A Paixão Segundo G.H./Clarice Lispector* (Org. Benedito Nunes), Paris (coleção arquivos), 1988, p.18.

⁴ Nunes, Benedito. “Notas Filológicas”, Id. *Ibid.*, p.25.

uma fome, uma revelação. Enfim, uma espécie de submissão a um processo incógnito que a comandava.

Em 1964, Clarice publica o romance *A Paixão Segundo G.H.* que, embora traga qualidades já patentes em outras obras suas anteriores, por outro lado intensifica algumas delas, condensando-as num rígido sistema imagístico. Tomemos em consideração as palavras de Benedito Nunes:

“... De um lado, *A Paixão Segundo G.H.* condensa a linha interiorizada de criação ficcional que Clarice Lispector adotou desde o seu primeiro romance, *Perto do Coração Selvagem* (1944), linha que alcança naquele o seu ponto de viragem; por outro, é um romance singular, não tanto em função da sua história quanto pela introspecção exacerbada, que condiciona o ato de contá-la, transformado no embate da narradora com a linguagem, levada a domínios que ultrapassam os limites da expressão verbal”⁵.

No universo clariceano, as personagens, muitas vezes, se elaboram em meio a duas realidades: a realidade externa (seguindo a perspectiva do tempo linear) e a interna (experiências de uma intimidade). Adentrar este território do imaginário, defrontando-se, diretamente com essas duas realidades é o que a experiência de risco da linguagem de Clarice intenta.

Os seis contos reunidos em *Alguns Contos*, primeira coletânea de contos de Lispector, publicada em 1952, trazem a marca da qualidade estética, num conjunto coeso de

⁵ Ibidem, p.25.

contos escritos. O que sobressai nestes contos é o modo surpreendentemente simétrico desta construção. Segundo a autora Nádia B. Gotlib, “são duas as linhas narrativas em jogo – a da vida cotidiana, ordinária e a da extraordinária, tal como em “A Fuga”. Mas paralelamente à clara seqüência linear, com início, meio e fim, o jogo de forças que se estabelece entre estas duas linhas da narração faz-se em relação inversamente proporcional: quanto mais a realidade banal domina, menos aflora a camada da realidade mais profunda”⁶.

Quando o volume de contos *Laços de Família* é publicado, em 1960, não há, pois, grande novidade em relação à qualidade do volume anterior. Contos de alto nível estético, que marcariam a carreira de Clarice Lispector contista, já haviam sido publicados há oito anos atrás. O presente volume republica os seis contos anteriores; um deles “Os Laços de Família”, vem dar título ao livro. São acrescentados mais sete significativos contos. Ainda segundo Nádia, os sete contos que se somam aos seis mantêm o mesmo caráter: a experiência especial centrada numa personagem e o decisivo instante em que uma pessoa muda de atitude em relação a toda a existência.

Há uma seqüência, do primeiro ao último conto e, em todos eles, nos deparamos com acontecimentos que *transformam* os personagens. É o caso, por exemplo, do conto *Preciosidade* em que a adolescente de quinze anos vivencia a passagem inevitável da sexualidade. Todavia, esse processo vem permeado por avanços e resistências: “... a evolução e a mutação esbarram numa terrível resistência à mudança, a qual leva as protagonistas dos contos de Clarice a, num primeiro momento, batalharem por uma

⁶ Gotlib, Nádia Battela. “Um fio de voz: histórias de Clarice”. Ibidem p. 161.

estagnação e um anonimato seguros, mornos e inquestionados”⁷. Assim, a jovem vai iniciando a construção de sua identidade com o espanto pelo inusitado. E o inusitado é o acontecimento como experiência imediata da personagem. Essa experiência, apesar de intensa, é instantânea: “... a individuação se dá de maneira súbita, tragicamente acenando com uma identidade totalizada nos abismos do estilhaçamento de velhas estruturas...”⁸

Nós nos centraremos, a partir dos próximos capítulos, na criação artística através da transcrição do conto *Preciosidade* que nos permite trabalhar o fluir da identidade feminina tão bem elaborada na obra clariceana.

⁷ Anspach, Sílvia. *Arte, Cura, loucura – uma trajetória rumo à identidade individuada*. São Paulo (Annablumé), 2000, p.113.

⁸ Id., *Ibid.*, p.116.

Capítulo 3

Preciosidade – o conto

Nota introdutória: esta capítulo apresenta todo o texto a ser roteirizado, o que prepara o terreno para a transcrição do conto para o audiovisual.

2.2- Apresentação da história

De manhã cedo era sempre a mesma coisa renovada: acordar. O que era vagaroso, desdoblado, vasto. Vastamente ela abria os olhos.

Tinha quinze anos e não era bonita. Mas por dentro da magreza, a vastidão quase majestosa em que se movia como dentro de uma meditação. E dentro da nebulosidade algo precioso. Que não se espreguiçava, não se comprometia, não se contaminava. Que era intenso como uma jóia. Ela.

Acordava antes de todos, pois para ir à escola teria que pegar um ônibus e um bonde, o que lhe tomaria uma hora. O que lhe daria uma hora. De devaneio agudo como um crime. O vento da manhã violentando a janela e o rosto até que os lábios ficavam duros, gelados. Então ela sorria. Como se sorrir fosse em si um objetivo. Tudo isso aconteceria se tivesse a sorte de “ninguém olhar para ela”.

Quando de madrugada se levantava – passado o instante de vastidão em que se desenrolava toda – vestia-se correndo, mentia para si mesma que não havia tempo de tomar banho e a família adormecida jamais adivinhara quão poucos ela tomava. Sob a luz acesa da sala de jantar, engolia o café que a empregada, se coçando no escuro da cozinha, requentara. Mal tocava no pão que a manteiga não amolecia. Com a boca fresca de jejum, os livros embaixo do braço, abria enfim a porta, transpunha a mornidão insossa da casa, galgando-se para a gélida fruição da manhã. Então já não se apressava mais.

Tinha que atravessar a longa rua deserta até alcançar a avenida, do fim da qual um ônibus emergiria cambaleando dentro da névoa, com as luzes da noite ainda acesas no farol. Ao vento de junho, o ato misterioso, autoritário e perfeito era erguer o braço – e já de longe o ônibus trêmulo começava a se deformar obedecendo à arrogância de seu corpo,

representante de um poder supremo, de longe o ônibus começava a tornar-se incerto e vagaroso, vagaroso e avançando, cada vez mais concreto – até estacar no seu rosto em fumaça e calor, em calor e fumaça. Então subia, séria como uma missionária por causa dos operários no ônibus que “poderiam lhe dizer alguma coisa”. Aqueles homens que não eram mais rapazes. Mas também de rapazes tinha medo, medo também de meninos. Medo que lhe “dissem alguma coisa”, que a olhassem muito. Na gravidade da boca fechada havia a grande súplica: respeitassem-na. Mais que isso. Como se tivesse prestado voto, era obrigada a ser venerada, e, enquanto por dentro o coração batia de medo, também ela se venerava, ela a depositária de um ritmo. Se a olhavam ficava rígida e dolorosa. O que a poupava é que os homens não a viam. Embora alguma coisa nela, à medida que dezesseis anos se aproximavam em fumaça e calor, alguma coisa estivesse intensamente surpreendida – e isso surpreendesse alguns homens. Como se alguém lhes tivesse tocado no ombro. Uma sombra talvez. No chão a enorme sombra de moça sem homem, cristalizável elemento incerto que fazia parte da monótona geometria das grandes cerimônias públicas. Como se lhes tivessem tocado no ombro. Eles olhavam e não a viam. Ela fazia mais sombra do que existia.

No ônibus, os operários eram silenciosos com a marmita na mão, o sono ainda no rosto. Ela sentia vergonha de não confiar neles, que eram cansados. Mas até que os esquecesse, o desconforto. É que eles “sabiam”. E como também ela sabia, então o desconforto. Todos sabiam o mesmo. Também seu pai sabia. Um velho pedindo esmola sabia. A riqueza distribuída, e o silêncio.

Depois, com andar de soldado, atravessava – incólume – o Largo da Lapa, onde era dia. A essa altura a batalha estava quase ganha. Escolhia no bonde um banco, se possível vazio, ou, se tivesse sorte, sentava-se ao lado de alguma asseguradora mulher com uma

trouxa de roupa no colo, por exemplo – e era a primeira trégua. Ainda teria de enfrentar na escola o longo corredor onde os colegas estariam de pé conversando, e onde os tacos de seus sapatos faziam um ruído que as pernas tensas não podiam conter como se ela quisesse inutilmente fazer parar de bater um coração, sapatos com dança própria. Fazia-se um vago silêncio entre os rapazes que talvez sentissem, sob o seu disfarce, que ela era uma das devotas. Passava entre as alas dos colegas crescendo, eles não sabiam o que pensar nem como comentá-la. Era feio o ruído de seus sapatos. Rompia o próprio segredo com tacos de madeira. Se o corredor demorasse um pouco mais, ela como que esqueceria seu destino e correria com as mãos tapando os ouvidos. Só tinha sapatos duráveis. Como se fossem ainda os mesmos que em solenidade lhe haviam calçado quando nascera. Atravessava o corredor interminável como a um silêncio de trincheira, e no seu rosto havia algo tão feroz – e soberbo também, por causa de sua sombra – que ninguém lhe dizia nada. Proibitiva, ela os impedia de pensar.

Até que, enfim, a classe de aula. Onde de repente tudo se tornava sem importância e mais rápido e leve, onde seu rosto tinha algumas sardas, os cabelos caíam nos olhos, e onde ela era tratada como um rapaz. Onde era inteligente. A astuciosa profissão. Parecia ter estudado em casa. Sua curiosidade informava-lhe mais que respostas. Adivinhava, sentindo na boca o gosto cítrico das dores heróicas, adivinhava a repulsão fascinada que sua cabeça pensante criava nos colegas, que, de novo, não sabiam como comentá-la. Cada vez mais a grande fingida se tornava inteligente. Aprendera a pensar. O sacrifício necessário: assim “ninguém tinha coragem”.

Às vezes, enquanto o professor falava, ela, intensa, nebulosa, fazia riscos simétricos no caderno. Se um risco, que tinha que ser ao mesmo tempo forte e delicado, saía fora do círculo imaginário em que deveria caber, tudo desabaria: ela se concentrava ausente, guiada

pela avidez do ideal. Às vezes, em vez de riscos, desenhava estrelas, estrelas, estrelas, estrelas, tantas e tão altas que desse trabalho anunciador saía exausta, erguendo uma cabeça mal acordada.

A volta para casa era tão cheia de fome que a impaciência e o ódio roíam seu coração. Na volta parecia outra cidade: no Largo da Lapa centenas de pessoas reverberadas pela fome pareciam ter esquecido e, se lhes lembrassem, arreganhariam dentes. O sol delineava cada homem com carvão preto. Sua própria sombra era uma estaca negra. Nesta hora em que o cuidado tinha que ser maior, ela era protegida pela espécie de feiúra que a fome acentuava, seus traços escurecidos pela adrenalina que escurecia a carne dos animais de caça. Na casa vazia, toda a família na repartição, gritava com a empregada que nem sequer lhe respondia. Comia como um centauro. A cara perto do prato, os cabelos quase na comida.

_ Magrinha, mas como devora, dizia a empregada esperta.

_ Pro diabo, gritava-lhe sombria.

Na casa vazia, sozinha com a empregada, já não andava como um soldado, já não precisava tomar cuidado. Mas sentia falta da batalha das ruas. Melancolia da liberdade, com o horizonte ainda tão longe. Dera-se ao horizonte. Mas a nostalgia do presente. O aprendizado da paciência, o juramento da espera. Do qual talvez não soubesse jamais se livrar. A tarde transformando-se em interminável e, até todos voltarem para o jantar e ela poder se tornar com alívio uma filha, era o calor, o livro aberto e depois fechado, uma intuição, o calor: sentava-se com a cabeça entre as mãos, desesperada. Quando tinha dez anos, lembrou, um menino que a amava jogara-lhe um rato morto. Porcaria! berrara, branca com a ofensa. Fora uma experiência. Jamais contara a ninguém. Com a cabeça entre as mãos, sentada. Dizia quinze vezes: sou vigorosa – depois percebia que apenas prestara atenção à contagem. Suprindo com a quantidade, disse mais uma vez: sou vigorosa,

dezesseis. E já não estava mais à mercê de ninguém. Desesperada porque, vigorosa, livre, não estava mais à mercê. Perdera a fé. Foi conversar com a empregada, antiga sacerdotisa. Elas se reconheciam. As duas descalças, de pé na cozinha, a fumaça do fogão. Perdera a fé, mas, à beira da graça, procurava na empregada apenas o que esta já perdera, não o que ganhara. Fazia-se pois distraída e, conversando, evitava a conversa. “Ela imagina que na minha idade devo saber mais do que sei e é capaz de me ensinar alguma coisa”, pensou, a cabeça entre as mãos, defendendo a ignorância como a um corpo. Faltavam-lhe elementos, mas não os queria de quem já os esquecera. A grande espera fazia parte. Dentro da vastidão, maquinando.

Tudo isso, sim. Longo, cansado, a exasperação. Mas na madrugada seguinte, como uma avestruz lenta se abre, ela acordava. Acordou no mesmo mistério intacto, abrindo os olhos ela era a princesa do mistério intacto.

Como se a fábrica tivesse apitado, vestiu-se correndo, bebeu de um sorvo o café. Abriu a porta de casa.

E então já não se apressou mais. A grande imolação das ruas. Sonsa, atenta, mulher de apache. Parte do rude ritmo de um ritual.

Era uma manhã ainda mais fria e escura que as outras, ela estremeceu no suéter. A branca nebulosidade deixava o fim da rua invisível. Tudo estava algodoado, não se ouviu sequer o ruído de algum ônibus que passasse pela avenida. Foi andando para o imprevisível da rua. As casas dormiam nas portas fechadas. Os jardins endurecidos de frio. No ar escuro, mais que no céu, no meio da rua uma estrela. Uma grande estrela de gelo que não voltara ainda, incerta no ar, úmida, informe. Surpreendida no seu atraso, arredondava-se na hesitação. Ela olhou a estrela próxima. Caminhava sozinha na cidade bombardeada.

Não, ela não estava sozinha. Com os olhos franzidos pela incredulidade, no fim longínquo de sua rua, de dentro do vapor, viu dois homens. Dois rapazes vindo. Olhou ao redor como se pudesse ter errado de rua ou de cidade. Mas errara os minutos: saíra de casa antes que a estrela e dois homens tivessem tempo de sumir. Seu coração se espantou.

O primeiro impulso, diante de seu erro, foi o de refazer para trás os passos dados e entrar em casa até que eles passassem: “Eles vão olhar para mim, eu sei, não há mais ninguém para eles olharem e eles vão me olhar muito!” Mas como voltar e fugir, se nascera para a dificuldade. Se toda a sua lenta preparação tinha o destino ignorado a que ela, por culto, tinha que aderir. Como recuar, e depois nunca mais esquecer a vergonha de ter esperado em miséria atrás de uma porta?

E mesmo talvez não houvesse perigo. Eles não teriam coragem de dizer nada porque ela passaria com o andar duro, de boca fechada, no seu ritmo espanhol.

De pernas heróicas, continuou a andar. Cada vez que se aproximava, eles que também se aproximavam – então todos se aproximavam, a rua ficou cada vez um pouco mais curta. Os sapatos dos dois rapazes misturavam-se ao ruído de seus próprios sapatos, era ruim ouvir. Era insistente ouvir. Os sapatos eram ocos ou a calçada era oca. A pedra do chão avisava. Tudo era eco e ela ouvia, sem poder impedir, o silêncio do cerco comunicando-se pelas ruas do bairro, e via, sem poder impedir, que as portas mais fechadas haviam ficado. Mesmo a estrela retirara-se. Na nova palidez da escuridão, a rua entregue aos três. Ela andava, ouvia os homens, já que não poderia olhá-los e já que precisava sabê-los. Ela os ouvia e surpreendia-se com a própria coragem em continuar. Mas não era coragem. Era o dom. E a grande vocação para um destino. Ela avançava, sofrendo em obedecer. Se conseguisse pensar em outra coisa não ouviria os sapatos. Nem o que eles pudessem dizer. Nem o silêncio com que se cruzariam.

Com brusca rigidez olhou-os. Quando menos esperava, traindo o voto de segredo, viu-os rápida. Eles sorriam? Não, estavam sérios.

Não deveria ter visto. Porque, vendo, ela por um instante arriscava-se a tornar-se individual, e também eles. Era do que parecia ter sido avisada: enquanto executasse um mundo clássico, enquanto fosse impessoal, seria filha dos deuses, e assistida pelo que tem que ser feito. Mas tendo visto o que os olhos, ao verem, diminuem, arriscara-se a ser um ela-mesma que a tradição não amparava. Por um instante hesitou toda, perdida de um rumo. Mas era tarde demais para recuar. Só não seria tarde demais se corresse. Mas correr seria como errar todos os passos, e perder o ritmo que ainda a sustentava, o ritmo que era o seu único talismã, o que lhe fora entregue à orla do mundo onde era para ser sozinha - `a orla do mundo onde se tinham apagado todas as lembranças, e como incompreensível lembrete restara o cego talismã, ritmo que era de seu destino copiar, executando-o para a consumação do mundo. Não a própria. Se ela corresse a ordem se alteraria. E nunca lhe seria perdoado o pior: a pressa. E mesmo quando se foge correm atrás, são coisas que se sabem.

Rígida, catequista, sem alterar por um segundo a lentidão com que avançava, ela avançava. “Eles vão olhar para mim, eu sei!” Mas tentava, por instinto de uma vida anterior, não lhes transmitir susto. Adivinhava o que o medo desencadeia. Ia ser rápido, sem dor. Só por uma fração de segundo se cruzariam, rápido, instantâneo, por causa da vantagem a seu favor dela estar em movimento e deles virem em movimento contrário, o que faria com que o instante se reduzisse ao essencial necessário – à queda do primeiro dos sete mistérios que tão secretos eram que deles ficaram apenas uma sabedoria: o número sete. Fazei com que eles não digam nada, fazei com que eles só pensem, pensar eu deixo. Ia

ser rápido e um segundo depois da transposição ela diria maravilhada, galgando-se para outras e outras ruas: quase não doeu. Mas o que se seguiu não teve explicação.

O que se seguiu foram quatro mãos difíceis, foram quatro mãos que não sabiam o que queriam, quatro mãos erradas de quem não tinha a vocação, quatro mãos que a tocaram tão inesperadamente que ela fez a coisa mais certa que poderia ter feito no mundo dos movimentos: ficou paralisada. Eles, cujo papel predeterminado era apenas o de passar junto do escuro de seu medo, e então o primeiro dos sete mistérios cairia; eles que representariam apenas o horizonte de um só passo aproximado, eles não compreenderam a função que tinham e, com a individualidade dos que têm medo haviam atacado. Foi menos de uma fração de segundo na rua tranqüila. Numa fração de segundo a tocaram como se a eles coubessem todos os sete mistérios. Que ela conservou todos, e mais larva se tornou, e mais sete anos de atraso.

Ela não os olhou porque sua cara ficou voltada com serenidade para o nada.

Mas pela pressa com que a magoaram soube que eles tinham mais medo do que ela. Tão assustados que já não estavam mais ali. Corriam. “Tinham medo que ela gritasse e as portas das casas uma por uma se abrissem”, raciocinou, eles não sabiam que não se grita.

Ficou de pé, ouvindo com tranqüila loucura os sapatos deles em fuga. A calçada era oca ou os sapatos eram ocos ou ela própria era oca. No oco dos sapatos deles ouvia atenta o medo dos dois. O som batia nítido nas lajes como se batessem à porta sem parar e ela esperasse que desistissem. Tão nítido na nudez da pedra que o sapateado não parecia distanciar-se: era ali a seus pés, como um sapateado de vitória. De pé, ela não tinha por onde se sustentar senão pelos ouvidos.

A sonoridade não esmorecia, o afastamento era-lhe transmitido por um apressado cada vez mais preciso de tacos. Os tacos não ecoavam mais na pedra, ecoavam no ar como

castanholas cada vez mais delicadas. Depois percebeu que há muito não ouvia nenhum som.

E, trazidos de volta pela brisa, o silêncio e uma rua vazia

Até esse instante mantivera-se quieta, de pé no meio da calçada. Então, como se houvesse várias etapas da mesma imobilidade, ficou parada. Daí a pouco suspirou. E em nova etapa manteve-se parada. Depois mexeu a cabeça, e então ficou mais profundamente parada.

Depois recuou devagar até um muro, corcunda, bem devagar, como se tivesse um braço quebrado, até que se encostou toda no muro, onde ficou inscrita. E então manteve-se parada. Não se mover é o que importa, pensou de longe, não se mover. Depois de um tempo, provavelmente ter-se-ia dito assim: agora mova um pouco as pernas, mas bem devagar. Porque, bem devagar, moveu as pernas. Depois do que, suspirou e ficou quieta olhando. Ainda estava escuro.

Depois amanheceu.

Devagar reuniu os livros espalhados pelo chão. Mais adiante estava o caderno aberto. Quando se abaixou para recolhê-lo, viu a letra redonda e graúda que até esta manhã fora sua.

Então saiu. Sem saber com que enchera o tempo, senão com passos e passos, chegou à escola com mais de duas horas de atraso. Como não tinha pensado em nada, não sabia que o tempo decorreria. Pela presença do professor de Latim constatou com uma surpresa polida que na classe já haviam começado a terceira hora.

_ Que foi que te aconteceu? Sussurrou a menina da carteira ao lado.

_ Por quê?

_ Você está branca. Está sentindo alguma coisa?

_ Não, disse tão claro que vários colegas olharam-na. Levantou-se e disse bem alto:

_ Dá licença!

Foi para o lavatório. Onde, diante do grande silêncio dos ladrilhos, gritou aguda, supersônica: estou sozinha no mundo! Nunca ninguém vai me ajudar, nunca ninguém vai me amar! Estou sozinha no mundo!

Estava ali perdendo também a terceira aula, no longo banco do lavatório, em frente a várias pias. “Não faz mal, depois copio os pontos, peço emprestado os cadernos para copiar em casa – estou sozinha no mundo!”, interrompeu-se batendo várias vezes a mão fechada no banco. O ruído dos quatro sapatos, de repente, começou como uma chuva miúda e rápida. Ruído cego, nada se refletiu nos ladrilhos brilhantes. Só a nitidez de cada sapato que não se emaranhou nenhuma vez com outro sapato. Como nozes caindo. Era só esperar como se espera que parem de bater à porta. Então pararam.

Quando foi molhar os cabelos diante do espelho, ela era tão feia.

Ela possuía tão pouco, e eles haviam tocado.

Ela era tão feia e preciosa.

Estava pálida, os traços afinados. As mãos, umedecendo os cabelos, sujas de tinta ainda do dia anterior. “Preciso cuidar mais de mim”, pensou. Não sabia como. A verdade é que cada vez sabia menos como. A expressão do nariz era a de um focinho apontando na cerca.

Voltou ao banco e ficou quieta, com um focinho. “Uma pessoa não é nada.” “Não”, retrucou-se em mole protesto, “não diga isso”, pensou com bondade e melancolia. “Uma pessoa é alguma coisa”, disse por gentileza.

Mas no jantar a vida tomou um senso imediato e histórico:

_ Preciso de sapatos novos! Os meus fazem muito barulho, uma mulher não pode andar com salto de madeira, chama muito atenção! Ninguém me dá nada! – e estava tão frenética e estertorada que ninguém teve coragem de lhe dizer que não os ganharia. Só disseram:

_ Você não é uma mulher e todo salto é de madeira.

Até que, assim como uma pessoa engorda, ela deixou, sem saber por que processo, de ser preciosa. Há uma obscura lei que faz com que se proteja o ovo até que nasça o pinto, pássaro de fogo.

E ela ganhou os sapatos novos.

3.2 O tempo objetivo e o tempo subjetivo no conto

“O tempo é necessário para que o homem, criatura mortal seja capaz de se realizar como personalidade”

(Andrei Tarkovski)¹

As reflexões de Tarkovski sobre a natureza da arte cinematográfica, nos revelam uma das principais características do cinema: “imprimir em celulóide a realidade do tempo”².

Quando o autor aborda o *tempo* como fator imprescindível da imagem, o faz esclarecendo a que tempo se refere. No entendimento de Tarkovski, a humanidade encontra-se presa a uma estrutura rígida, imposta pelo tempo linear (aquele que determina a possibilidade de praticar uma ação). Porém, há que se observar a presença do *tempo* que não está na ação propriamente dita, mas o que cria condições para que se efetue. É o *tempo real* concedido ao homem para “moldar seu espírito de acordo com seu próprio entendimento dos objetivos da existência humana”³. Nesse sentido, num filme, cada gesto de uma personagem, cada acontecimento, estarão impregnados desse *tempo* que se torna visível através desses eventos concretos. Aí está a força do cinema:

¹ Op. Cit., p.64.

² Ibidem, p.71.

³ Ibidem, p.65.

“... no fato de ele se apropriar do *tempo*, junto com aquela realidade material à qual ele está indissolúvelmente ligado, e que nos cerca dia após dia e hora após hora”⁴.

Sob este ponto de vista, é importante que o artista atente para esse fluir do *tempo*, de acordo com a realidade presente no filme, sem distanciar-se da *realidade temporal*:

“A imagem cinematográfica, então, consiste basicamente na observação dos eventos da vida dentro do tempo, organizados em conformidade com o padrão da própria vida e sem descurar das suas leis temporais. As observações são seletivas: só deixamos que permaneça no filme aquilo que se justifica como essencial à imagem. Não que a imagem cinematográfica possa ser dividida e segmentada contra sua natureza temporal; o tempo presente não pode ser dela removido. A imagem torna-se verdadeiramente cinematográfica quando (entre outras coisas) não apenas vive no tempo, mas quando o tempo também está vivo no seu interior, dentro mesmo de cada um dos fotogramas”⁵.

Ao abordar essa dupla presença do *tempo* na imagem cinematográfica, Tarkovski aponta o conceito de *tempo interno* e *tempo externo* presentes na criação de imagens. De acordo com o autor, todo filme é constituído em torno do tempo da ação dramática (*tempo interno*), e por um tempo que perpassa cada plano (*tempo externo*). Certamente, torna-se relevante para o artista saber construir o tempo de cada fotograma para que todas as seqüências entrem em sintonia temporal. Nesse processo, a *observação* torna-se um instrumento eficaz na elaboração da imagem fílmica:

⁴ Ibidem, p.72.

⁵ Ibidem, p.78.

“... um filme nasce da observação direta da vida; é esta, em minha opinião, a chave para a poesia do cinema. Afinal, a imagem cinematográfica é essencialmente a observação de um fenômeno que se desenvolve no tempo”⁶.

Nossa abordagem temática: *a criação artística*, vai ao encontro da noção de *tempo* abordada por Tarkovski neste capítulo. Dentro de nossa proposta, tomamos como ponto de partida a criação de um roteiro para cinema que leve em conta e que busque dar expressão à *essência* das coisas e não somente a sua medida de duração. Sob este aspecto, nós nos centraremos na construção dos tempos *interno* e *externo* e suas possíveis relações com os tempos *subjetivo* e *objetivo* presentes na obra a ser roteirizada.

Mais adiante voltaremos a essa questão dos tempos *interno* e *externo* ao tratarmos da segunda etapa do processo de criação. Cabe, aqui, falarmos um pouco sobre o tempo *subjetivo* e o tempo *objetivo* presentes no conto *Preciosidade*.

Vimos que, neste conto de Clarice Lispector, o enredo (uma espécie de relatório) está centrado numa personagem: uma moça de quinze anos que tem seu cotidiano “programado” e segue seu trajeto linear rumo à escola. Nós, leitores, acompanhamos a personagem por meio de um narrador que nos “relata” detalhes de comportamento e situações vividos pela jovem. Sim, tudo *aparentemente* banal, desenvolvendo-se por etapas bem definidas, seguindo a lógica do tempo objetivo, ou seja, do tempo cronológico que determina a possibilidade de praticar uma ação. Porém, como vimos no capítulo anterior, a literatura de Lispector nos revela, por vezes, duas realidades: uma, superficial, organizada

⁶ Ibidem, p. 66.

em torno de um cotidiano “tranquilo” e outra, profunda, *intensa*, submersa nos personagens que se deparam com o inevitável encontro consigo mesmos. Com relação a isso, é interessante levarmos em conta as palavras de Nádía Battela Gotlib:

“Esta ação básica, o desprender-se de uma realidade e o mergulhar numa outra, com a subsequente e inevitável volta ao curso normal da trivialidade, já sob o estigma da mudança propiciada por esta vivência paradoxal, do melhor e do pior, e de modo intenso e temporário, reitera-se, ao longo de 37 anos de produção literária de Clarice Lispector”⁷.

Queremos crer que neste texto da autora Clarice Lispector nos deparamos claramente com o intenso e o temporário de que nos fala Gotlib. No conto, a personagem segue não somente um percurso externo (rumo à escola) mas, principalmente, um trajeto interno (a passagem inevitável da sexualidade). Todo esse trajeto interno só é compreensível se percebermos a presença do tempo subjetivo no conto. Este tempo está marcado na figura da discreta narração que acompanha a personagem, exprimindo seus sentimentos, estados e sensações vivenciados por ela. Sem dúvida, esta é uma das grandes qualidades do conto: revelar o percurso pessoal da personagem.

Consideremos os seguintes trechos:

“De manhã cedo era sempre a mesma coisa renovada: acordar...”

“Tinha quinze anos e não era bonita. Mas dentro da magreza, a vastidão quase majestosa em que se movia como dentro de uma meditação. E dentro da nebulosidade algo

⁷ Op. Cit., p.161.

precioso. Que não se espreguiçava, não se comprometia, não se contaminava. Que era intenso como uma jóia. Ela”.

Assim começa o conto de Lispector e, desde já, podemos perceber o “relato” do narrador situando, nós leitores, ao universo dos dois tempos presentes na narrativa: o *tempo objetivo* (o ato de acordar) e o *tempo subjetivo* (a identidade da personagem: Ela).

É exatamente sobre a consideração destes dois tempos na literatura de Clarice Lispector e as possíveis associações com os tempos interno e externo no cinema que nossa criação artística irá centrar-se.

O *tempo subjetivo* no conto estará em conexão com o *tempo interno* no cinema. Neste caso, toda a ação dramática de cada cena será estruturada sob a perspectiva desse tempo que revela as sensações, estados e sentimentos vividos pela personagem.

Vejamos mais alguns exemplos a partir dos seguintes trechos:

“Tinha que atravessar a longa rua deserta até alcançar a avenida, do fim da qual um ônibus emergiria...”

“Então subia, séria como uma missionária por causa dos operários no ônibus que “poderiam lhe dizer alguma coisa”...”

“... Na gravidade da boca fechada havia a grande súplica: respeitassem-na...”

“... e, enquanto por dentro o coração batia de medo, também ela se venerava, ela a depositária de um ritmo...”

“No ônibus, os operários eram silenciosos com a marmita na mão, o sono ainda no rosto. Ela sentia vergonha de não confiar neles, que eram cansados. Mas até que os esquecesse, o desconforto...”

Os trechos acima citados referem-se ao momento em que a personagem entra no ônibus rumo à escola. Já nessas passagens, o narrador nos indica a dimensão do *tempo subjetivo* que aponta as sensações vividas pela personagem: medo, vergonha, insegurança, apreensão em relação ao olhar do outro.

Dessa forma, *Preciosidade* não deve resumir-se apenas à trajetória de uma adolescente rumo à escola, pois isso seria situar-se apenas em sua epiderme. A derme do conto está justamente no itinerário da personagem; a maneira como sente e vivencia suas transformações, a forma como tenta resistir a elas, levada por um tempo pessoal que não tem pressa. “...Embora alguma coisa nela, à medida que dezesseis anos se aproximavam em fumaça e calor, alguma coisa estivesse intensamente surpreendida – e isso surpreendesse alguns homens.”

Pela perspectiva do *tempo objetivo*, somos levados a acompanhar a personagem num nível mais superficial da realidade (sua “aventura” em lidar com a realidade externa). Neste aspecto, temos a impressão de que a estória caminha com *velocidade*, mediante “relato”, por vezes, minucioso das coisas “triviais” que vão acontecendo. E é exatamente

em meio a essa aparente banalidade dos fatos em sucessão, que nos defrontamos com a experiência pessoal da personagem e a construção de sua personalidade; tudo através de um *tempo subjetivo* que, nas palavras de Tarkovski “... dá-lhe a oportunidade de se conhecer como um ser moral, engajado na busca da verdade”⁸.

“... O que se seguiu foram quatro mãos difíceis, foram quatro mãos que não sabiam o que queriam, quatro mãos erradas de quem não tinha a vocação, quatro mãos que a tocaram tão inesperadamente que ela fez a coisa mais certa que poderia ter feito no mundo dos movimentos: ficou paralisada...”

Nesta passagem (momento em que a personagem se depara com dois rapazes que a tocam), percebe-se a tensão constante em que a personagem se coloca durante toda a estória – tensão entre o controle de sua realidade superficial, e o *descontrole* de algo que ela não entende, mas que está presente: sua realidade profunda. Como em quase todos os contos de Clarice vemos, neste trecho, o momento em que a personagem se depara com sua verdade interior. E essa verdade, apesar de intensa, é instantânea: *a moça de quinze anos é tocada por quatro mãos que paralisam e que a iniciam na feminilidade.*

E a ruptura transgressora se faz sentir até o final da estória, quando a personagem volta ao curso normal do seu cotidiano (*tempo objetivo*), mas já sob o estigma da transformação propiciada por essa experiência pessoal (*tempo subjetivo*):

⁸ Op. Cit., p.65.

“Até que, assim como uma pessoa engorda, ela deixou, sem saber por que processo, de ser preciosa. Há uma obscura lei que faz com que se proteja o ovo até que nasça o pinto, pássaro de fogo”.

Devemos salientar que o nosso objetivo neste capítulo foi o de apontar, em linhas gerais, a presença e, conseqüentemente, a importância dos tempos *subjetivo* e *objetivo* na compleição do conto. É evidente que a possibilidade de análise dos trechos citados não se esgota aí mas, até aqui, esforçamo-nos para mostrar que, em *Preciosidade*, mais do que o enredo, interessa-nos o *tempo* da literatura e sua possível relação com o *tempo* do cinema.

Voltaremos a tratar do *tempo subjetivo* e do *tempo objetivo* na segunda parte do processo de criação artística. A seguir, iniciamos a primeira etapa do processo de criação onde nosso interesse residirá na transposição da trajetória da personagem de Clarice sob a ótica do tempo objetivo original.

Capítulo 4

2.3- *Preciosidade* – o roteiro

Nota introdutória: Este capítulo aprofunda a nossa abordagem em torno da criação artística, apresentando duas etapas do processo de criação. No primeiro tratamento, apresentamos um roteiro onde prevalece a mera transposição externa do enredo, sem levar em conta a trajetória subjetiva da personagem. Segue-se, no segundo tratamento, a noção que temos de uma transcrição onde concentraremos nossa criação na concepção da imagem artística, levando-se em conta o tempo interno e o externo na sua constituição, e suas respectivas relações com os tempos subjetivo e objetivo presentes no conto. Por fim, refletiremos a respeito do tempo interno e do externo, evidenciando essas *inter-relações* no processo de criação artística.

2.3.1- Processo de criação – primeiro tratamento: concepção denotativa da imagem

CONTO:

“De manhã cedo era sempre a mesma coisa renovada: acordar. O que era vagaroso, desdobrado, vasto. Vastamente ela abria os olhos.

Tinha quinze anos e não era bonita. Mas por dentro da magreza, a vastidão quase majestosa em que se movia como dentro de uma meditação. E dentro da nebulosidade algo precioso. Que não se espreguiçava, não se comprometia, não se contaminava. Que era intenso como uma jóia. Ela.”

(...)

“ Quando de madrugada se levantava – passado o instante de vastidão em que se desenrolava toda – vestia-se correndo, mentia para si mesma que não havia tempo de tomar banho e a família adormecida jamais adivinhara quão poucos ela tomava...”

SEQ 01 (quarto – int. – madrugada)

***cenário:** trata-se de um quarto bem organizado. Encontramos uma escrivaninha, guarda-roupa, cama e um pequeno mural onde consta o horário de aulas, entre outros avisos.

TAKE 01- câmera na mão.

Inicia-se com a câmera focando os olhos da menina (*close up*). Está escuro, a cena vai surgindo desfocada. A personagem abre os olhos bem devagar e começa a espreguiçar-se. A câmera, ainda em *close*, vai percorrendo todo o corpo da menina, acompanhando o ato de espreguiçar. Aqui, o movimento da câmera é lento e a imagem ainda está um pouco

desfocada. Em seguida, a câmera passeia pelo quarto até enquadrar-se (*plano geral*), apresentando todo o cenário. Neste momento, a imagem já está focalizada.

TAKE 02- CLOSE

No despertador fazendo barulho.

TAKE 03- PC

A menina acende a luz (o interruptor fica ao lado da cama) e levanta-se rápido. Pega uma toalha no guarda-roupa, prende o cabelo, abre a porta do quarto e, instantes depois, retorna enxugando o rosto e as axilas (dando a idéia de que mal toma banho). Em seguida, troca de roupa, penteia o cabelo, pega os livros que já estão arrumados em cima da escrivaninha e abre a porta para sair do quarto.

OBS: Todos os atos da garota são mecânicos e apressados.

Corta para a menina fechando a porta.

***iluminação:** luz dura, ambiente “acinzentado” até enquadramento do cenário (final take 01)

***som:** música instrumental até o final da seqüência.

CONTO: segue o mesmo trecho da seqüência 01.

SEQ 02 (corredor – int. – madrugada)

TAKE 01- PC - a câmera fica posicionada no fundo do corredor.

Segue-se uma curta cena no corredor, onde vemos a menina fechando a porta e caminhando apressadamente em direção à sala de jantar.

***som ambiente:** aqui pode aparecer o som de pessoas (os pais da personagem) dormindo profundamente e roncando.

Corta para sala de jantar

CONTO (cont.)

“... Sob a luz acesa da sala de jantar, engolia o café que a empregada, se coçando no escuro da cozinha, requentara. Mal tocava no pão que a manteiga não amolecia. Com a boca fresca de jejum, os livros embaixo do braço, abria enfim a porta, transpunha a mornidão insossa da casa, galgando-se para a gélida fruição da manhã.”

SEQ. 03 (sala de jantar – antes do amanhecer)

TAKE 01- PC

Nesta cena aparece a empregada cortando algumas fatias de pão. A cadeira em que a menina sentará fica de perfil para a câmera que já está enquadrada, mostrando o cenário.

***som ambiente:** ruído de louça, talheres.

TAKE 02- CLOSE

A câmera focaliza o rosto da empregada que boceja.

TAKE 03- PC

A menina aparece, senta-se rapidamente e, em movimentos ligeiros, toma o café e come uma fatia de pão sem largar os livros. Em seguida sai, dirigindo-se à porta de entrada.

TAKE 04- PM - CLOSE

A personagem se aproxima da porta. O quadro vai se fechando, *close* na mão da menina abrindo a porta.

Corta

CONTO:

“ Tinha que atravessar a longa rua deserta até alcançar a avenida, do fim da qual um ônibus emergiria...”

“... Ao vento de junho, o ato misterioso, autoritário e perfeito era erguer o braço – e já de longe o ônibus trêmulo começava a se deformar obedecendo à arrogância de seu corpo...”

SEQ. 04 (frente da casa – antes do amanhecer)

TAKE 01- CLOSE

Inicia-se com a câmera focando as mãos da menina fechando a porta.

TAKE 02 – PM

Lentamente, a câmera vai abrindo até plano médio, a fim de focalizar a garota (de perfil) olhando para a rua. Ao chegar a esse ponto, a cena se abre aos poucos, mostrando a longa rua deserta.

OBS: Trabalhar a postura da atriz.

TAKE 03- PG – PAN

Quando a câmera enquadra toda a rua, a menina começa a andar – devagar – em direção ao ponto de ônibus. Aqui toda a ação é vista através de *zoom* com *pan* em câmera alta para sugerir um certo distanciamento da menina. Notar que a personagem tem um andar rígido.

TAKE 04 – PM

No momento em que a personagem chega ao ponto de ônibus, pode-se (para mostrar que este ato é rotineiro e calculado por ela), enquadrar a câmera em plano médio, mostrando a menina de perfil (em posição ereta), olhando para a rua no exato instante em que o ônibus aparece. A câmera continua neste enquadramento até a garota subir no ônibus.

***som:** música instrumental até o final da seqüência.

Corta para:

CONTO:

“... Então subia, séria como uma missionária por causa dos operários no ônibus que “poderiam lhe dizer alguma coisa”...”

(...)

“No ônibus, os operários eram silenciosos com a marmita na mão, o sono ainda no rosto. Ela sentia vergonha de não confiar neles, que eram cansados. Mas até que os esquecesse, o desconforto...”

SEQ. 05 (ônibus – int. amanhecendo)

TAKE 01- câmera alta – PC

A câmera fica enquadrada no fundo do ônibus (de cima para baixo), no momento em que a personagem entra. Esta, ao começar a caminhar em direção a um banco vazio. Durante esse

movimento, a imagem pode transformar-se (sucessão de takes rápidos), possibilitando a visão de vários ângulos para a mesma cena:

TAKE 02 -PAN-

Câmera a acompanha olhando discretamente para as pessoas e para baixo.

TAKE 03 – CLOSE –

Nos rostos das pessoas: “...operários com a marmita na mão, o sono ainda no rosto”.

TAKE 04 – PM

No instante em que a personagem senta no banco: faz-se um súbito silêncio.

***som ambiente:** vozes de pessoas conversando (baixo); barulho de carros.

Corta para:

CONTO:

“ Depois, com andar de soldado, atravessava – incólume – o Largo da Lapa, onde era dia.

A essa altura a batalha estava quase ganha...”

SEQ. 06 (outra avenida – manhã)

TAKE 01- PC – PLANO MÉDIO

A cena se abre com a menina chegando ao ponto para pegar o próximo ônibus. A câmera deve estar posicionada da mesma forma em que foi sugerido na SEQ.04 / TAKE 04.

***iluminação:** luz soft, mostrar a claridade do dia.

***som ambiente:** ruído - carros

Corta para:

CONTO:

“... Escolhia no bonde um banco, se possível vazio, ou, se tivesse sorte, sentava-se ao lado de alguma asseguradora mulher com uma trouxa de roupa no colo, por exemplo – e era a primeira trégua...”

SEQ. 07 (ônibus – int. – manhã)

TAKE 01- mostrar a menina dentro do ônibus repetindo os mesmos gestos vistos na SEQ.

05 / TAKES: 01 – 02 – 03 - 04

OBS: Neste ônibus há mais passageiros e são compostos por tipos variados.

Corta para:

CONTO:

“... Ainda teria de enfrentar na escola o longo corredor onde os colegas estariam de pé conversando, e onde os tacos de seus sapatos faziam um ruído que as pernas tensas não podiam conter...”

“ Passava entre as alas dos colegas crescendo, e eles não sabiam o que pensar nem como comentá-la. Era feio o ruído de seus sapatos...”

“ Atravessava o corredor interminável como a um silêncio de trincheira...”

“ Até que, enfim, a classe de aula...”

SEQ. 08 (corredor da escola – int. – dia)

Nesta seqüência vemos um longo corredor que servirá de passagem às salas de aula. Há alguns rapazes encostados na parede conversando e olhando, sem discrição, para as alunas

que passam. A personagem tem de passar diante dos garotos para chegar à classe em que estuda.

Sugerimos, para esta cena, movimento de câmera através da sucessão de vários takes:

TAKE 01- PC -CLOSE

A menina chega e, neste instante, faz-se um *corte* para o rosto dela olhando (incomodada) para os rapazes.

TAKE 02 - CLOSE

Nos rapazes observando as alunas que passam.

TAKE 03 – PLANO MÉDIO

A personagem se prepara para andar. Inicia a caminhada.

TAKE 04 – PLANO GERAL

A câmera mostra o corredor, os sapatos da menina fazem barulho.

TAKE 05 – CLOSE

Quadro focando a personagem olhando – tensa – para os pés.

TAKE 06 – PLANO MÉDIO

A personagem não pára, a câmera acompanha o seu movimento em plano médio, mantendo uma certa distância. Ela passa pelos rapazes em posição ereta, aristocrática. Neste momento, eles a olham rapidamente, pois logo em seguida aparecem outras garotas.

Corte: fechar em close up para as mãos da menina abrindo a porta da sala de aula.

CONTO:

“ Até que, enfim, a classe de aula. Onde de repente tudo se tornava sem importância e mais rápido e leve...”

SEQ. 09 (sala de aula – int. – dia)

A cena se abre com a menina entrando na sala e, partindo desse ponto de vista, a câmera passeia pela classe.

TAKE 01- PC – TRAV.

A câmera passeia pela sala até enquadrar-se (*plano médio*) no espaço em que fica a carteira da personagem. Ela dirige-se à carteira, senta e conversa com as amigas.

Corte: Mostrar o tempo transcorrido das aulas, focando, por exemplo, um relógio de parede.

OBS: Durante o período em sala de aula, deve-se focar (*close*) a menina fazendo desenhos no caderno como passatempo.

***som ambiente:** ruídos de conversa, barulhos de materiais escolares sendo manuseados, etc.

Corte: barulho do sinal – saída dos alunos.

CONTO:

“ A volta para casa era tão cheia de fome que a impaciência e o ódio roíam seu coração. Na volta parecia outra cidade: no Largo da Lapa centenas de pessoas reverberadas pela fome pareciam ter esquecido e, se lhes lembrassem, arreganhariam dentes. O sol delineava cada homem com carvão preto. Sua própria sombra era uma estaca negra...”

SEQ. 10 (escola – ext. – dia)

TAKE 01- ZOOM - PAN

É rápido; numa visão ampla mostrar as avenidas cheias e a garota andando com pressa.

Obs: Utilizar arquivo de imagens. Fusão com imagens editadas; pessoas caminhando rapidamente pelas ruas, carros, entre outros.

Som off: trânsito, buzinas e uma música ao fundo, dissonante.

Corte

TAKE 02- PM

Quadro mostra a personagem abrindo a porta de casa – suspiro longo.

Corte

CONTO:

“... Na casa vazia, toda a família na repartição, gritava com a empregada que nem sequer lhe respondia. Comia como um centauro. A cara perto do prato, os cabelos quase na comida...”

“ Na casa vazia, sozinha com a empregada, já não andava como um soldado...”

SEQ. 11 (casa – int. – dia)

TAKE 01- TRAV. – PM

A personagem entra com pressa, joga o material escolar no chão, dirige-se à mesa da sala de jantar onde há travessas com comida e prepara-se para comer. A câmara, situada à frente da mesa (*plano médio*), mostra todo o quadro em que a menina come com voracidade.

TAKE 02- CLOSE

A câmera enquadra o rosto da empregada que chega e, olhando assustada para a menina, fala:

***som direto:** _ *“Magrinha, mas como devora!”*

TAKE 03- CLOSE

A câmera foca o rosto da garota que não responde; continua saboreando vorazmente seu almoço.

TAKE 04- CLOSE

Quadro focando o rosto da empregada dizendo:

***som direto:** _ *“Você vai acabar engasgando, ouviu?”*

TAKE 05- CLOSE

A câmera foca a garota que, franzindo as sobrancelhas, grita com a empregada:

***som direto:** *“Pro diabo!”*

Corte: no relógio da cozinha para mostrar o transcorrer das horas.

CONTO:

“... Mas sentia falta da batalha das ruas. Melancolia da liberdade, com o horizonte ainda tão longe.”

SEQ. 12 (casa – int. – dia)

A menina está deitada no sofá, pensativa, olhando fixamente para a janela.

TAKE 01- PM

Mostrar imagem da menina de perfil, olhando para a janela.

- **som:** música instrumental.

Corte: novamente no relógio da cozinha.

CONTO (cont.)

“... A tarde transformando-se em interminável...”

“... Foi conversar com a empregada, antiga sacerdotisa. Elas se reconheciam. As duas descalças, de pé na cozinha, a fumaça no fogão...”

“ Tudo isso, sim. Longo, cansado, a exasperação.”

SEQ. 13 (cozinha – int. - dia)

Final de tarde, a garota aparece conversando com a empregada enquanto esta passa roupa.

TAKE 01- PM

A câmera deve estar enquadrada, mostrando as duas de perfil, conversando.

***som:** música instrumental

Termina aqui o primeiro dia da ação. Fusão, a imagem escurece.

CONTO (cont.)

“ Mas na madrugada seguinte, como uma avestruz lenta se abre, ela acordava...”

“ Como se a fábrica já tivesse apitado, vestiu-se correndo, bebeu de um sorvo o café. Abriu a porta de casa.”

SEQ. 14 (quarto – int. – madrugada)

OBS: Seguem-se as mesmas cenas do início até a saída de casa.

CONTO (cont.)

“ Era uma manhã ainda mais fria e escura que as outras, ela estremeceu no suéter. A branca nebulosidade deixava o fim da rua invisível. Tudo estava algodoado, não se ouviu sequer o ruído de algum ônibus que passasse pela avenida...”

SEQ. 15 (frente da casa – madrugada)

Diante de sua casa, a menina olha para o céu e nota que a manhã está surgindo mais fria e escura.

TAKE 01- CLOSE – PM – PG

Como nas primeiras cenas, a câmera, em princípio, enquadra o rosto da garota para depois se abrir, mostrando a longa rua deserta. A personagem faz gestos de quem está com frio. Respira fundo, olha em direção à rua e segue seu caminho com postura ereta.

Corte – fusão

CONTO (cont.)

“... Foi andando para o imprevisível da rua...”

“ Caminhava sozinha na cidade bombardeada...”

“ Não, ela não estava sozinha. Com os olhos franzidos pela incredulidade, no fim longínquo de sua rua, de dentro do vapor, viu dois homens.

“ Olhou ao redor como se pudesse ter errado de rua ou de cidade. Mas errara os minutos...”

“ De pernas heróicas, continuou a andar. Cada vez que se aproximava, eles que também se aproximavam – então todos se aproximavam, a rua ficou cada vez um pouco mais curta. Os sapatos dos dois rapazes misturavam-se ao ruído de seus próprios sapatos...”

“ Ela avançava, sofrendo em obedecer...”

“ Com brusca rigidez olhou-os. Quanto menos esperava, traindo o voto de segredo, viu-os rápida. Eles sorriam? Não, estavam sérios...”

“ Rígida, catequista, sem alterar por um segundo a lentidão com que avançava, ela avançava...”

“ O que se seguiu foram quatro mãos difíceis ... quatro mãos que a tocaram tão inesperadamente que ela fez a coisa mais certa que poderia ter feito no mundo dos movimentos: ficou paralisada ... Foi menos de uma fração de segundo na rua tranqüila.”

“ Mas pela pressa com que a magoaram soube que eles tinham mais medo do que ela. Tão assustados que já não estavam mais ali. Corriam.”

“ Até esse instante mantivera-se quieta, de pé no meio da calçada...”

“ Depois recuou devagar até um muro, corcunda, bem devagar... bem devagar, moveu as pernas. Depois do que, suspirou e ficou quieta olhando.”

“ Depois amanheceu.”

“ Devagar reuniu os livros espalhados pelo chão...”

“ Então saiu. Sem saber com que enchera o tempo, senão com passos e passos, chegou à escola com mais de duas horas de atraso...”

SEQ. 16 (ext. – rua – madrugada)

Neste percurso, sugerem-se alguns closes no rosto da menina olhando ao seu redor, observando a névoa presente na rua.

TAKE 01- PG – ZOON / PAN

A câmera passeia pelo local até focar dois rapazes que, como se estivessem saindo da nebulosidade da rua, vêm em direção à personagem.

TAKE 02- CLOSE UP

Nos olhos (franzidos) da menina que percebe a presença dos rapazes. As imagens, a seguir, alternam-se entre o olhar da personagem e o caminhar dos dois homens em sua direção.

TAKE 03- PM – CLOSE

A menina, sem parar, olha (amedrontada) ao seu redor e, em seguida, olha (*close up*) para o relógio de pulso indicando que ela saíra mais cedo de casa. Ela pára, olha para trás e fala para si mesma:

***som off:** “*Eles vão olhar para mim, eu sei, não há mais ninguém para eles olharem e eles vão me olhar muito!*”

Corte

TAKE 04 – PM

A câmera foca os rapazes caminhando em direção a menina.

TAKE 05- PM – CLOSE

A ação continua em cima da imagem da garota olhando para trás. Neste momento, *close* nos pés dela que estão estáticos; a partir daí, a câmera vai subindo lentamente, e o corpo da garota vai enrijecendo conforme o movimento da câmera até enquadrar-se no rosto dela. Aqui, sua fisionomia transforma-se: levanta a cabeça, lança um olhar sério para a frente (não olha para os rapazes), respira fundo e recomeça a andar.

Corte

TAKE 06- PG

Quadro foca a rua a fim de mostrar o enquadramento da cena.

Novo corte revelando vários planos de uma mesma cena: corta para os pés dos rapazes (o som dos sapatos deve estar bem alto) e depois, para os pés dela; imagem da menina (de perfil) rígida, olhos franzidos e andar mecânico. Segue imagem dos pés deles e depois os dela; corte para o rosto dela olhando rapidamente para eles e, em seguida, os deles olhando sérios. Vemos agora o enquadramento da câmera mostrando a aproximação dos três e, quando se dá o “encontro”, *close* nas mãos dos rapazes pegando nos seios da menina. Após este ato, ela deixa os livros caírem e eles correm, desaparecendo na névoa.

TAKE 07- PM – CLOSE – SUBJETIVA

Novo ângulo: vemos a menina parada, olhando pasmada para o nada, depois suspira e dirige-se até um muro, bem devagar. Encosta no muro, respira fundo e olha para os pés e, através do ponto de vista dela (*subjetiva*), começa a mexê-los. Suspira novamente e olha para o céu – amanhece. Devagar, ela se dirige até os livros que estão espalhados pelo chão e os reúne. *Corte brusco* para um caderno aberto mais adiante, ela se abaixa para recolhê-lo e, neste instante, faz-se um novo *close* nos olhos dela olhando fixamente para a sua escrita. Após essa pequena pausa, ela se levanta, dá um longo suspiro e - vagarosamente – faz seu caminho em direção à escola.

Corte: opção por escurecimento

CONTO:

“Pela presença do professor de Latim constatou com uma surpresa polida que na classe já haviam começado a terceira aula.”

SEQ. 17 (escola – int. – dia)

A cena inicia-se com a menina já dentro da escola, no momento em que ela entra na sala de aula.

TAKE 01- CLOSE – PM – SUBJETIVA

Close nas mãos da garota sobre a maçaneta da porta. Ao abrir a porta da sala de aula, ela fica imóvel, olhando para os alunos – *ponto de vista da menina*. Neste momento, faz-se um grande silêncio. O professor e os alunos parecem estátuas olhando fixamente para ela. E então:

O barulho do sinal quebra o silêncio e a imobilidade da cena e, como se estivesse voltando de um estado de transe, a garota pisca os olhos e, rapidamente, dirige-se à sua carteira.

Ao sentar-se, *close* no rosto da aluna que está na carteira ao lado. Inicia-se o diálogo:

ALUNA

(para a menina) *Que foi que te aconteceu?*

MENINA

(com olhar sério para a aluna) *Por quê?*

ALUNA

Você está branca. Está sentindo alguma coisa?

MENINA

(gritando para a aluna) *Não!*

TAKE 02- CLOSE

No momento em que a menina grita com a colega, sugerimos uma sucessão de closes: no professor e alguns alunos olhando, espantados, para ela. Em seguida, na menina que suspira, direcionando seu olhar para o professor.

Corte

TAKE 03- PM

A personagem levanta-se, pede licença e, sem esperar pela resposta, sai rapidamente da sala.

Corte

CONTO (cont.)

“ Foi para o lavatório...”

“ Estava ali perdendo também a terceira aula, no longo banco do lavatório, em frente a várias pias...”

SEQ. 18 (lavatório da escola – int. – dia)

TAKE 01- PC – PP

A cena se abre com a personagem entrando no lavatório. Ela entra e senta em um banco. Neste instante, a câmera pode enquadrar-se em primeiro plano a fim de focalizar o rosto da atriz.

TAKE 02- PP

Com o rosto virado para baixo (como se estivesse olhando para os pés). Ela fala para si mesma:

***som direto:** *“Estou sozinha no mundo! Nunca ninguém vai me ajudar, nunca ninguém vai me amar! Estou sozinha no mundo!”*

CONT. TAKE 02- PP - CLOSE

A menina olha para o relógio de pulso (*close*) e nota que está perdendo aulas. Ainda com a cabeça baixa, murmura:

***som direto:** *“Não faz mal, depois copio os pontos, peço emprestado os cadernos para copiar em casa – estou sozinha no mundo.”*

TAKE 03- PM

A menina bate as mãos com força no banco. De repente, levanta a cabeça. Segue imagem dela paralisada, olhando direto para a câmera e, em flashback, revive a cena dos rapazes. Ela coloca as mãos nos ouvidos, pois o barulho dos sapatos dos dois rapazes começa a ecoar (*som off*). Levanta-se do banco e vai para a pia; aqui a câmera acompanha até enquadrar a personagem de perfil.

TAKE 04- PP - PM

A personagem está de frente para o espelho. O ruído dos sapatos pára, ela molha os cabelos e olha fixamente para o espelho. Depois pensa (*som off*): *”preciso cuidar mais de mim”*.

Logo em seguida, volta ao banco e fica quieta; depois dá um longo suspiro e pensa :”*uma pessoa não é nada*”. Com as mãos sobre o banco, retruca :”*não diga isso, uma pessoa é alguma coisa sim*”.

Corte: escurecimento

CONTO (...)

“Mas no jantar a vida tomou um senso imediato e histérico...”

SEQ. 19 (casa – int. – noite)

A família está reunida na sala de jantar.

TAKE 01- PM –

A menina e os pais estão sentados à mesa, comendo. A câmera está situada à frente da mesa.

TAKE 02- CLOSE

Close na menina, aborrecida, olhando para os pais.

TAKE 03- PM

Com os punhos fechados, a garota bate na mesa e grita:

MENINA

*Preciso de sapatos novos! Os meus fazem muito barulho,
uma mulher não pode andar com salto de madeira, chama
muita atenção! Ninguém me dá nada! Ninguém me dá na-
da!*

CONT. TAKE 03- PM

A mãe, espantada pela reação inesperada da filha, diz:

MÃE

Você não é uma mulher e todo salto é de madeira.

Corte: opção por escurecimento para mudar de cena.

CONTO (...)

“E ela ganhou os sapatos novos.”

SEQ. 20 (quarto – int. tarde)

TAKE 01- PC – PM

A cena se abre no momento em que a personagem entra no quarto, quando volta da escola.

TAKE 02- CLOSE - SUBJETIVA

Ao entrar no quarto, *close* no rosto dela, surpresa, a olhar para a cama. A partir do ponto de vista da personagem, a câmera fecha na cama, mostrando um par de sapatos novos postos sobre a cama. A câmera vai se fechando nos sapatos; encerra-se por escurecimento.

2.3.2- Processo de criação – *segundo tratamento*: indicação do tempo na concepção da imagem

No tópico anterior, abordamos a primeira etapa do processo de transcrição do conto para o audiovisual, ou seja, a concepção *denotativa* da imagem. Vimos que o objetivo principal desse estágio foi a transcrição literal do tempo objetivo original, transformando-o num roteiro onde prevalece o anedótico.

Agora, concentraremos nossa pesquisa na concepção da imagem artística, levando-se em conta *o tempo interno e o externo* na sua constituição e suas respectivas relações com os tempos subjetivo e objetivo presentes no conto. Neste ponto, algumas considerações a respeito dos princípios artísticos que regem a realização da *imagem*, segundo Tarkovski, agregam pontos de reflexão ao nosso trabalho.

Em seu livro *Esculpir o Tempo*¹, Tarkovski analisa os problemas e objetivos da criação cinematográfica, expondo suas concepções pessoais a respeito da criação artística. Nos capítulos anteriores vimos que, segundo o autor, a natureza essencial da imagem cinematográfica é o *tempo* que flui no interior das cenas, formando um todo harmônico no material filmado. Em uma seqüência filmica, há em cada fotograma a articulação do *tempo* que se expressa através de *eventos concretos*. Neste caso, a montagem deve ter como principal função organizar esses “*blocos de tempo*”² respeitando o ritmo que se cria a partir da junção das cenas.

¹ Op. Cit.

² Id. Ibid., p.72.

Na construção da imagem cinematográfica, “o diretor deve selecionar e combinar os segmentos de fatos em sucessão, conhecendo, vendo e ouvindo exatamente o que se encontra entre eles e o tipo de ligação que os mantém unidos”³. Deve-se concentrar na passagem do *tempo* no interior do quadro e na junção dessas peças para que possibilite a nós, espectadores, enxergarmos o *tempo* fluindo em harmonia com os aspectos reais da vida apresentada na tela. Para o autor, esse é o objetivo do diretor: “criar um fluxo de tempo pessoal, e transmitir na tomada a percepção que se tem desse movimento”⁴.

Em suas observações, Andrei Tarkovski parece concluir que a função da imagem cinematográfica é *expressar a vida, e não conceitos e reflexões sobre ela*. Neste aspecto, a criação artística não necessita estar voltada unicamente para o desenvolvimento do enredo, encadeamento dos fatos. O principal é levar ao público imagens que revelam com naturalidade e simplicidade as sensações da vida, a fim de torná-las o meio de expressão de idéias sérias e profundas.

Como podemos observar, há uma correlação entre o tempo interno, estruturado no interior do fotograma, isto é, na tomada, e o tempo externo que resulta da junção coerente de todas as cenas. Dessa *inter-relação* do tempo *interno* e *externo*, surge o *ritmo* concebido pela pressão do tempo que perpassa as tomadas.

Em consonância com essa abordagem, a nossa atenção estará centrada, neste momento, na concepção da imagem artística, a partir da seleção de trechos do conto que possam ser organizados em seqüências, levando-se em conta o tempo subjetivo na literatura

³ Ibidem, p. 74.

⁴ Ibidem, p. 144.

em conexão com o tempo interno no cinema, e o tempo objetivo na literatura, marcando o tempo externo na tela.

Construção dos planos:

O conto *Preciosidade* de Clarice Lispector é permeado pela necessidade *do preparar-se* (rito de passagem menina/mulher). Todo o *tempo subjetivo* da personagem é elaborado pacientemente em meio a vivência cotidiana. A passagem do *tempo* flui de acordo com a realidade objetiva e as sensações que dela se extraem

CONTO:

“De manhã cedo era sempre a mesma coisa renovada: acordar. O que era vagaroso, desdobrado, vasto. Vastamente ela abria os olhos.

Tinha quinze anos e não era bonita. Mas por dentro da magreza, a vastidão quase majestosa em que se movia como dentro de uma meditação. E dentro da nebulosidade algo precioso. Que não se espreguiçava, não se comprometia, não se contaminava. Que era intenso como uma jóia. Ela.”

No trecho transcrito, Lispector apresenta a personagem no seu modo solene de iniciar-se no todo-dia. É a repetição de um ato corriqueiro que traz em sua “banalidade” o indício da passagem do mundo adolescente ao mundo adulto. Tudo sem pressa, respeitando o *tempo subjetivo* da personagem.

A IMAGEM:

SEQ. 01 (quarto – pouco antes do amanhecer)

Composta por uma única tomada, a cena vai surgindo vagarosamente, acompanhada da música *Verônica* (música sacra em latim, adaptada e cantada por Virgínia Rodrigues). A imagem nasce em *close-up*, mostrando, em sua focalização gradual, um casulo fixo na lateral esquerda da janela do quarto da personagem. A janela tem grades de proteção e encontra-se um pouco aberta, permitindo a entrada do vento frio e forte do mês de junho. Lentamente, a câmera se abre, revelando-nos um objeto paralelo ao casulo, pendurado na janela (pode ser um mensageiro do vento para indicar a força do vento que passa pela fresta). Ainda sob o impacto da melodia , em movimento hábil e lento, a câmera desce, informando-nos mais sobre a cena. Caminha em direção à cama da personagem que se encontra abaixo da janela, no lado direito. É como se, junto com a câmera, nos aproximássemos furtivamente da personagem. Antes de focalizar a cama, a câmera passa por um pequeno móvel ao lado desta, que servirá de apoio a um retrato da personagem vestida de debutante e um rádio-gravador. Após passar por esse móvel, inicia-se a focalização da cama em que aparece a personagem dormindo com as costas apoiadas no colchão. Os braços e as pernas estão um pouco abertos. Seu rosto está virado (mostrado de perfil) e a coberta cobre seu corpo até a altura da cintura. A câmera desce até focalizar os seios da personagem, vistos sutilmente pela leve transparência da camisola, e enquadra-os num *close*. A partir desse enquadramento, a câmera continua sua trajetória, volta a se abrir, elevando-se para mostrar dois aspectos da mesma imagem: os seios imóveis perante o movimento vagaroso feito pela personagem que se espreguiça (na mesma posição, ela estende o corpo num movimento vagaroso de abrir e fechar braços e pernas, abrindo lentamente os olhos sem serem mirados pela câmera) . Ainda sobre essa imagem, a câmera continua se abrindo até enquadrar-se de frente para a cama, proporcionando a visão de todo

o movimento feito pela menina.. A partir deste ponto encerra-se a primeira seqüência. Veremos, adiante, que a passagem para a próxima seqüência será feita sem corte.

Reflexão:

O *tempo subjetivo* que marca estados, sensações e descobertas vividos pelas personagens é elemento fundamental na literatura de Clarice Lispector. Revela-se na superfície dos sinais, através da perspectiva do tempo vivido linearmente. Nesse sentido, optamos por compor as imagens subjacentes à narrativa sob a ótica desses dois tempos: *objetivo* (práticas do dia-a-dia) e o *tempo subjetivo* (o que constitui o ser). A estrutura dos tempos *interno* e *externo* será o resultado dessa unidade. Para captarmos a essência do conto, levaremos em conta as palavras de André Bazin: “... *antes de ser julgado o mundo existe, está aí em processo; há uma riqueza das coisas em sua interioridade que deve ser observada, insistentemente, até que se expresse. Para tanto é preciso que o olhar não fragmente o mundo e saiba observá-lo de maneira global, na sua duração, podendo então alcançar a intuição mais funda do que de essencial cada fenômeno ou cada vivência traz dentro de si*”¹.

A partir dessas observações, optamos por compor a imagem inicial através de uma tomada longa, visto que o início da narrativa sugere a captação do *tempo subjetivo* (ainda não contaminado pelo objetivo). A primeira questão que levamos em conta para compor a cena foi a colocação de elementos que expressassem a relação do homem com o seu *tempo subjetivo*. A seqüência começa com a focalização de um casulo para que esse tempo surja

¹ Bazin, André. *O cinema*. Ensaios. São Paulo (Brasiliense), 1991.

materializado (invólucro construído pela larva de um inseto, no interior do qual ela se transforma em adulto). Trata-se de um processo lento (daí a opção pela tomada longa), ininterrupto (a câmera não pára) e oculto. A idéia de colocá-lo ao lado de um objeto que está em movimento acelerado vem ao encontro da percepção pessoal do conto: o elo entre o *tempo subjetivo* que vai se exteriorizando sem pressa e o tempo objetivo, rápido, fragmentado. Foi pensando nessa questão que resolvemos focalizar os seios da personagem por representarem concretamente o elemento do seu *tempo* de preparação. Os seios ainda em formação como elementos que denotam transitoriedade (“denunciam” essa transformação). Aliás, a atriz que interpretar essa personagem deve ser clara, magra, com seios pequenos.

O fato de a câmera focalizar a atriz de perfil, de seu rosto não ser visto em *close*, funciona como índice do *preparar-se* que é a base temática da imagem: a personagem, pela “necessidade da espera”, tem dificuldade em deixar-se olhar, para isso, impõe um ritmo, como veremos na próxima seqüência, para mais tarde surpreender-se com o *instante-já* do declarar-se. Esta dualidade de sensações: *preparar-se* e *declarar-se* estará presente nas próximas seqüências.

CONTO (cont.)

“Quando de madrugada se levantava – passado o instante de vastidão em que se desenrolava toda – vestia-se correndo, mentia para si mesma que não havia tempo de tomar banho e a família adormecida jamais adivinhara quão poucos ela tomava. Sob a luz acesa da sala de jantar, engolia o café que a empregada, se coçando no escuro da cozinha, requentara. Mal tocava no pão que a manteiga não amolecia. Com a boca fresca de jejum,

os livros embaixo do braço, abria enfim a porta, transpunha a mornidão insossa da casa, galgando-se para a gélida fruição da manhã. Então já não se apressava mais.”

O trecho há pouco transcrito parece-nos bastante instigante e emblemático do binômio *tempo objetivo* (o que controla a rotina) e *tempo subjetivo* (o que constitui o ser) vistos em Clarice Lispector. Nesta passagem, há a primeira revelação do cotidiano da personagem no espaço da casa. Com a proteção da rotina doméstica, ela traça seu roteiro de vida, preparando-se para as solicitações do cotidiano previsto.

A IMAGEM:

SEQ.02 (quarto – madrugada)

No final da seqüência anterior, a câmera permanece enquadrada (plano fixo) de frente para a cama da personagem, revelando não somente o ato de espreguiçar-se da menina, como também a visão total do cenário em que se encontra.

Iniciamos a segunda seqüência sem corte. Neste sentido, o plano-seqüência é uma opção para dar continuidade à ação da personagem vista na primeira imagem. Em meio ao seu ritual de espreguiçar-se, a personagem, por um momento, paralisa seu corpo e ouve, logo em seguida, um agudo rumor de moto que, por uns instantes, pára e, imediatamente, ouve-se o barulho de algum pacote sendo jogado para dentro do portão da casa. Trata-se de um entregador de jornais que os entrega na casa da personagem todos os dias, naquele horário. Ela se ergue, virando o rosto para a janela. Suspira e dá um pequeno sorriso. A

câmera continua enquadrada em plano fixo, acompanhando – distante – a ação desenvolvida pela personagem. Esta, em gestos mecânicos e ligeiros, acende a luz (o interruptor encontra-se ao lado da cama), liga o rádio- gravador que está no pequeno móvel e pula fora da cama como se estivesse atrasada. Aqui, é importante fazermos uma pequena explanação sobre a música tocada no rádio- gravador: trata-se de uma melodia dançante – alegre e agitada. O volume está baixo e durante quase toda a seqüência ouvimos o som desta canção em BG. A personagem, em pé, fecha a janela, vira-se (rosto de perfil para a câmera) e sai do quarto, dirigindo-se para o banheiro. Temos aqui o primeiro corte e, em seguida, um outro ângulo mostrando o trajeto da menina pelo corredor rumo ao banheiro. A seqüência prossegue com mais um corte mostrando a menina entrando no banheiro. Temos, então, o enquadramento da câmera em plano fixo (situada na porta), revelando a cena da seguinte forma: a personagem fica de perfil para a câmera e de frente para a pia e o espelho do banheiro. Ela lava o rosto e as axilas, dando um pequeno sorriso de satisfação. Vira-se para sua direita (de costas para a câmera) e pega uma toalha de rosto. Aproxima-se do espelho para secar o rosto. Mesmo estando diante do espelho, ela não fixa o olhar para sua imagem. A ação é breve, mal seca seu rosto e as axilas, deixa a toalha sobre a pia e volta para o quarto. Neste caso, há um novo corte para o corredor, mostrando sua rápida caminhada até o quarto. A câmera reenquadra-se em plano fixo, mostrando o quarto e a seguinte ação: a personagem adianta-se até o guarda-roupa, abre a porta e tira um desodorante para, segundos depois, passar rapidamente nas axilas. Ela o devolve ao guarda- roupa e, em seguida, dirige-se até o banquinho da penteadeira. Neste banquinho, encontra-se o uniforme escolar dela (pode ser calça jeans e camiseta). Ela pega a calça e põe por baixo da camisola, depois vira-se, dirigindo-se novamente até o guarda-roupa para abrir uma gaveta de roupas íntimas e pegar um pequeno sutiã. Veste o sutiã por baixo da

camisola, com extrema astúcia e, logo após, tira a camisola, vestindo, quase ao mesmo tempo, a camiseta escolar. Pega, também no banquinho, uma blusa de frio e a coloca por cima da camiseta. Neste ponto, a menina fica diante da penteadeira, aproximando-se do espelho. Após certa hesitação, olha rapidamente para seu rosto, fixando o olhar no cabelo ondulado e um pouco revoltado. Em movimentos rápidos, penteia o cabelo num esforço de deixá-lo menos armado. Em seguida, ergue-se, permanecendo ereta, atrás do banquinho da penteadeira com o olhar direcionado à região peitoral. Mais um movimento rápido e astuto é feito: coloca as mãos sobre os seios, apertando-os na tentativa de deixá-los menos visíveis (nesse movimento ela faz uma careta como se estivesse sentindo dor), depois, estica a blusa, deixando seu corpo reto, sem definição. Neste ponto seu olhar é sério e concentrado na ação. Em seguida, vira-se e desliga o rádio- gravador (ouve-se, agora, alguns ruídos do som diegético: barulho de louças vindo da cozinha, ruído da janela que bate devido à força do vento). Apanha o material escolar que já se encontra arrumado, em cima de uma escrivaninha e sai do quarto em passos largos, quase correndo. É importante ressaltar que toda essa ação é vista por nós, espectadores, pelo enquadramento de uma câmera fixa, posicionada na porta do quarto, mantendo, assim, um distanciamento entre a personagem e a câmera. Temos, mais uma vez, um corte e um enquadramento da câmera, mostrando a personagem passando pelo corredor (novo ruído: barulho de ronco revelando que há pessoas dormindo). Há um novo corte mostrando a cozinha com a mesa arrumada para o café da manhã. A câmera enquadra-se de frente para a mesa, mostrando ao fundo (no canto direito) o fogão e a empregada retirando um bule do fogo. Ela pega o bule e, neste momento, a câmera, em close, focaliza o rosto da mulher bocejando enquanto coloca o café que está dentro do bule numa xícara sobre a mesa. A câmera volta em plano aberto (fixo) para mostrar a menina que acaba de entrar na cozinha. Em movimentos ligeiros e sem tirar

os livros do braço, ela pega a xícara, toma um gole de café, tira da mão da empregada (que expressa espanto) o pão com manteiga, dá uma mordida e sai depressa rumo à porta de entrada da casa. Há, neste ponto, um corte para a porta da casa, mostrando, em poucos segundos, a personagem abrindo a porta. Novo corte para a próxima seqüência.

Diante da velocidade das ações praticadas pela personagem, em toda a seqüência, a câmera não reteve por muito tempo um momento específico da imagem.

Reflexão:

Na seqüência 01, vimos que a imagem foi composta por um plano longo e sem cortes, a fim de proporcionar ao espectador a percepção da presença do *tempo subjetivo* da personagem em meio a um ato do cotidiano (“o acordar”). Na segunda seqüência, optamos por apresentar uma imagem que reflita o uso do tempo objetivo pela personagem e seu esforço em controlá-lo. Neste aspecto, procuramos seguir a lógica do tempo linear: substituir a livre organização da imagem por uma composição controlada pela prática de uma ação. Daí a idéia de manter a câmera fixa e distante da personagem, montando um quadro fechado.

Para captarmos a rotina vivida pela personagem recorreremos a alguns elementos que denotem esse cotidiano. No início da seqüência, percebemos a presença de um entregador de jornais que, simbolicamente, traz o *tempo objetivo* ao universo da personagem. Funciona como indício dessa rotina. Em seguida, temos o início da ação propriamente dita. O rádio-gravador tem um papel importante como elemento icônico do tempo objetivo: ao ligá-lo, a personagem estabelece todo o tempo da ação do *preparar-se*

para sair de casa. A música cola-se globalmente à ação, pois a aceleração rítmica criada por ela (trata-se, como vimos, de uma melodia agitada) está em harmonia com o ritmo acelerado da jovem. Nota-se que a música dura até o momento em que ela termina de se aprontar.

O senso de velocidade está inerente ao tempo objetivo, pois tem-se a idéia de que é preciso correr para “sobreviver” na sociedade. No caso da imagem apresentada, resolvemos utilizar, de forma ponderada, o *corte* para sugerir a velocidade da cena. É nesse sentido que optamos por não reter por muito tempo as imagens referentes ao corredor. Elas aparecem com o único sentido de tornar perceptível a rapidez da ação praticada pela personagem. Não nos interessa, aqui, o uso abusivo de *cortes* ou a multiplicação de planos para dar mais agilidade à imagem. Este recurso criaria uma continuidade artificial, vista em vários momentos na narrativa clássica. Captando a essência do conto, a personagem constrói seu ritmo, por isso, a idéia de manter a câmera fixa no banheiro e no quarto: para apreciarmos melhor, sem o frenesi da montagem, a personagem agindo sob a perspectiva do tempo objetivo. Com atos rápidos e astutos, ela “domestica” a sua rotina, pois, tanto os objetos quanto sua roupa dobrada, em cima do banquinho, são a matéria empregada na corporificação dessa domesticação do cotidiano: todos esses elementos estão rigorosamente posicionados de acordo com os movimentos feitos pela menina.

O fato de apresentarmos a personagem tentando esconder seu corpo através da roupa é para mostrarmos a necessidade da menina em preservar seu estado íntimo, cuja existência se reconhece, mas disfarçá-lo ainda é necessário. Veja que nesta seqüência, assim como na primeira, o rosto da personagem é sempre mostrado de perfil, justamente

para dar a idéia da dualidade do tempo na vida do ser humano: o *tempo subjetivo* (real) que o constitui, portanto, sem pressa de *revelar-se* e o *tempo objetivo*, rápido e fragmentado. Deve-se observar, igualmente, que as duas imagens compostas (SEQ. 01 e SEQ. 02) assumem contrastes rítmicos, de acordo com essa percepção dual do *tempo* na vida da personagem. No que diz respeito à imagem correspondente à seqüência 02, a aceleração rítmica vista na cena está em sintonia com o ritmo do *tempo objetivo* da narrativa. Nas próximas seqüências, a necessidade de se criar variantes de ritmo inter e intra-seqüencial se fará mais presente à medida em que o *tempo subjetivo* da personagem for se *revelando*. É importante ressaltar que procuraremos, na composição de todas as imagens, manter uma lealdade relativa à seqüência do tempo.

CONTO (cont.)

“Tinha que atravessar a longa rua deserta até alcançar a avenida, do fim da qual um ônibus emergiria cambaleando dentro da névoa, com as luzes da noite ainda acesas no farol. Ao vento de junho, o ato misterioso, autoritário e perfeito era erguer o braço – e já de longe o ônibus trêmulo começava a se deformar obedecendo à arrogância de seu corpo, representante de um poder supremo, de longe o ônibus começava a tornar-se incerto e vagaroso, vagaroso e avançando, cada vez mais concreto – até estacar no seu rosto em fumaça e calor, em calor e fumaça. Então subia, séria como uma missionária por causa dos operários no ônibus que “poderiam lhe dizer alguma coisa”...”

O mundo apresenta-se. Acompanhando a trajetória da personagem, teremos a percepção da vida fluindo em dois movimentos: um, mais visível, rígido, veloz e, em paralelo a esse, um outro movimento quase imperceptível, livre e pulsativo.

A IMAGEM:

SEQ.03 (ext.casa / rua – pouco antes do amanhecer)

Dando continuidade à seqüência anterior (momento em que a personagem abre a porta da casa), esta cena começa com uma câmera baixa focando, em primeiro plano, o jornal que está no chão próximo à porta. A partir deste ponto de vista, vemos a imagem da menina ao fundo, desfocada, indo em direção ao jornal para apanhá-lo. Neste ponto, ao mesmo tempo em que a personagem realiza esse movimento, a câmera desloca-se lentamente para a direita e para cima, abrindo-se e focando o céu da madrugada ainda com algumas estrelas. A imagem é pontuada por um forte barulho do vento de junho. Continuando seu movimento, a câmera desce focando o telhado de uma casa coberto até a metade por uma vegetação rasteira. A câmera desce mais um pouco até focalizar a personagem abrindo o portão de sua casa. Aqui, há o enquadramento da menina de perfil realizando o seguinte ato: ela fecha o portão, fica estática por um instante, respira fundo fechando os olhos rapidamente e voltando a abri-los, ao mesmo tempo em que coloca o material escolar sobre a região peitoral, virando-se (de costas para a câmera) para iniciar sua caminhada. Em plano mais aberto, o quadro se abre para revelar uma longa rua arborizada, envolta num nevoeiro. A menina inicia seu trajeto e, neste instante, em outro ângulo, a câmera acompanha paralelamente o caminhar da personagem pela rua que levará até uma avenida (a partir deste ponto, ouvimos o barulho dos sapatos da personagem, assim como do vento forte). A câmera, ao mesmo tempo em que acompanha a personagem, permanece a uma certa distância dela, posicionando-se do outro lado da rua e, por uma série de planos, compõe uma imagem que nos revela detalhes da paisagem. Aqui, além da

imagem da menina seguindo seu trajeto, vemos elementos quase imperceptíveis que compõem o cenário: pequenas plantas balançando ao vento, insetos, uma lagarta caindo de uma árvore, borboletas resistindo ao vento forte, pássaro construindo ninho em cima de um muro, uma flor desabrochando no canto de uma calçada, entre outros. Neste ponto, é importante que a luminosidade seja natural para dar mais realismo à cena. Tentaremos mostrar dois aspectos da mesma imagem: a trajetória linear da personagem, seguindo um único ritmo (perceptível pelo barulho constante dos sapatos), ereta, séria, sem olhar para os lados; e a descrição de uma paisagem próxima, viva, latejante, mas ainda invisível aos olhos da menina. O movimento da câmera (uma trajetória) descreve a paisagem até o momento em que a personagem chega a uma larga avenida cheia de luzes (faróis) e ruídos. O som dos sapatos permanecerá na cena até a chegada da menina na avenida, quando cederá lugar aos ruídos de carros. Nesse momento, um plano em movimento nos mostra todo o cenário. Temos o corte e, em seguida, o enquadramento da câmera revelando o caminhar da menina até o ponto de ônibus. Este é visto em paralelo com a rua para que possamos visualizar um ônibus aproximando-se lentamente. A personagem, enquadrada de perfil, o espera mantendo-se ereta, séria, segurando fortemente o material escolar sobre o peito. À medida em que o ônibus vai se aproximando, percebemos a respiração da personagem; aqui, sugerimos uma sucessão de takes rápidos: flashes do ônibus avançando, soltando fumaça pelo escapamento e, ao mesmo tempo, do corpo da menina, inflado pela respiração ofegante. Ela faz um movimento com o braço e a mão direita se agita como a ordenar que o ônibus páre. O ônibus chega, a porta se abre. A câmera capta a cena em que a menina, diante da porta aberta, prepara-se para subir. No momento de subir, duas moças chegam correndo, empurram a menina e sobem. Esta, em meio ao inesperado desequilíbrio da ação, olha-se brevemente, recuperando a postura anterior, preparando-se – novamente –

para subir. Temos, então, mais um corte e a câmera enquadrada de frente para a porta do ônibus, nos mostrando a personagem de costas, subindo (séria e ativa) os dois degraus do veículo. A porta se fecha; novo corte para a próxima seqüência.

Reflexão:

A terceira seqüência que apresentamos acima, retoma as reflexões do cineasta Andrei Tarkovski vistas no início deste capítulo. Vimos que, para Tarkovski, “... *o tempo, no cinema, se manifesta na forma de um evento real. Este se dá em forma de observação simples e direta da vida*”². Com isso, reiteramos que o *tempo subjetivo* presente nas imagens até aqui compostas, revela-se na superfície dos sinais, através da perspectiva do tempo vivido linearmente pela personagem. Estes sinais estão presentes nos eventos concretos da vida.

Nesse sentido, durante a trajetória da personagem rumo ao ponto de ônibus, optamos por elaborar uma imagem que reflita a relação do ser humano com o seu *tempo subjetivo*, através de uma paisagem real mas imperceptível do ponto de vista do tempo objetivo. O aspecto que vai reter nossa atenção é o *cenário* (sua função na cena), reforçado pelos enquadramentos e movimentos de câmera que descrevem a paisagem na qual a personagem se insere. A personagem de Clarice realiza um trajeto linear: segue um ritmo (refletido pelo som dos sapatos), visando alcançar um resultado previsto. Porém, aos poucos, ela vai atingindo o inevitável. E o inevitável é construir-se – deixar brotar o que já está brotando de forma quase imperceptível mas viva: *ela*. Daí a técnica da simultaneidade

² Op. Cit., p. 75.

da imagem durante o percurso da menina: ao mesmo tempo que a vemos caminhar, a câmera, através de longos *travellings*, nos revela detalhes da paisagem invisíveis aos olhos da personagem; no entanto, ali estão: vivos, pulsando. Os bichos, insetos e plantas registrados pela câmera vivem e desenvolvem-se mesmo estando num ambiente predominantemente urbano. Funcionam como elementos de comparação do tempo *subjetivo* e *objetivo*; este é visível, controlável, enquanto o outro é quase imperceptível, mas lateja em cada ser.

Retomando a citação de Tarkovski, procuramos expressar, pela observação direta da paisagem, o quase inexprimível: a relação do homem com seu *tempo subjetivo*. O momento em que a menina está parada no portão (imobilidade também da câmera) sugere o início dessa percepção, pois é o momento em que ela *se prepara* para iniciar a sua caminhada.

A continuação da imagem, quando a personagem chega à avenida e dirige-se ao ponto de ônibus, revelará um ambiente dominado pelo tráfego e pelas ações mecanizadas das pessoas. Mesmo inserido num contexto que leva à alienação do mundo físico, o *tempo subjetivo* da personagem nos é revelado por gestos quase invisíveis aos nossos olhos. Assim, a imagem do ônibus se aproximando, alternando-se com a da menina, reflete a própria relação desta com seu estado íntimo: seu corpo, ao inflar (devido à respiração ofegante) vai exteriorizando a sua identidade em transformação. Neste caso, mais uma vez, os seios são discretamente revelados, devido ao movimento de seu corpo.

A imagem em que aparece o incidente com as duas moças reflete a necessidade da garota em *não deixar-se olhar*, em não revelar seu estado íntimo em transformação. As moças, ao empurrarem a personagem para fora do ônibus, deixam-na numa situação de perda do controle, do ritmo programado, libertando-a do jugo do tempo objetivo. Criam uma situação em que a menina se vê exposta a um crescimento que lhe é estranho, possibilitando escolher uma nova postura, um novo ritmo, mudar os gestos, arriscando a ser um *ela-mesma*, a qual necessita esperar. Reflete a passagem do mundo adolescente ao mundo adulto e, nesta passagem, recuo e avanço fazem parte de todo o processo. Nesse momento preciso da imagem, observamos que ela recua, recuperando – velozmente – seu ritmo, seu tempo objetivo. É importante frisar que, também nesta seqüência, a personagem é vista ora de perfil, ora de costas, justamente para dar esse sentido de resistência. Aliás, no início da cena, quando sua imagem aparece desfocada, vem ao encontro desse significado. Ela sente a necessidade de espera; resistir faz parte.

Nesta imagem também podemos perceber alguns elementos que conotam transitoriedade, como nas outras seqüências: temos a lagarta e a borboleta na imagem que compõe a rua; as moças que já passaram pela adolescência. Esses elementos aparecerão em quase todas as seqüências.

CONTO (cont.)

“... Aqueles homens que não eram mais rapazes. Mas também de rapazes tinha medo, medo também de meninos. Medo que lhe “dissem alguma coisa”, que a olhassem muito. Na gravidade da boca fechada havia a grande súplica: respeitassem-na. Mais que isso. Como se tivesse prestado voto, era obrigada a ser venerada, e, enquanto por dentro o coração batia de medo, também ela se venerava, ela a depositária de um ritmo. Se a

olhavam ficava rígida e dolorosa. O que a poupava é que os homens não a viam. Embora alguma coisa nela, à medida que dezesseis anos se aproximavam em fumaça e calor, alguma coisa estivesse intensamente surpreendida – e isso surpreendesse alguns homens.”

(...)

No ônibus, os operários eram silenciosos com a marmita na mão, o sono ainda no rosto. Ela sentia vergonha de não confiar neles, que eram cansados. Mas até que os esquecesse, o desconforto. É que eles “sabiam”. E como também ela sabia, então o desconforto. Todos sabiam o mesmo. Também seu pai sabia. Um velho pedindo esmola sabia. A riqueza distribuída, e o silêncio.”

Mais uma vez enfatizamos a peculiaridade da escrita de Lispector que opera com a finalidade de deixar suas personagens irem-se elaborando aos poucos. Não sem esforço, pois *declarar-se*, muitas vezes, impõe resistência e/ou disfarce.

A IMAGEM:

SEQ. 04 (int. ônibus – pouco antes do amanhecer)

Nesta imagem vemos o interior do ônibus. A câmera, fixa e enquadrada no espelho retrovisor do ônibus, reflete a imagem da personagem, adiantando-se até passar pela borboleta. Até aqui, a imagem da menina aparece distorcida.

Em seguida, a câmera começa a deslocar-se em direção à borboleta, revelando toda a imagem do ônibus. A partir desse enquadramento, a câmera acompanha o movimento do ônibus, compondo uma imagem instável devido às vibrações do veículo.

Ouvimos alguns ruídos próprios desse meio de transporte. Vemos, ao fundo, as duas moças dirigindo-se a dois lugares vazios; um pouco atrás, em passos de aranha (lentos e silenciosos), a menina procura um lugar para sentar-se. Aqui há um corte para apresentar um novo ângulo da personagem: agora a câmera encontra-se enquadrada em plano fixo no fundo do ônibus, descrevendo – à distância, o movimento da menina. Sugerimos, para essa cena específica, a entrada de música (pensamos em uma valsa para pontuar o movimento da personagem até o instante em que ela senta no banco). Ela se movimenta lentamente, encurvada, com o material sobre o peito, a cabeça baixa, espreitando o ambiente. Passa por um banco vazio, percebemos que há um homem sentado no banco ao lado. Continua se movendo pouco a pouco, hesitante, até encontrar um outro lugar vazio ao lado de uma mulher. Como uma aranha que foge, penetrando numa frincha de parede, a personagem, com uma rapidez incrível, afunda-se no banco – fim da música. Neste momento, a câmera que, até então, encontrava-se fixa, observando à distância o caminhar da garota, sai desta posição e, a partir de uma tomada lateral, começa a passear pelo ônibus até chegar à personagem. Nesse trajeto lento e contínuo da câmera, vamos conhecendo os rostos de alguns passageiros. Entre *travellings* e *closes*, a câmera mostra duas crianças com uniforme escolar e os olhos ainda pesados de sono. Depois enquadra um senhor com uma marmitta no colo, a cabeça encostada na janela e os olhos fechados, revelando mais cansaço do que sono. A câmera prossegue enquadrando dois homens e depois uma senhora com uma trouxa de roupas enrolada nas mãos. A câmera realiza, portanto, um movimento lento e constante até enquadrar o lugar em que a menina está sentada. Neste ponto, mais uma vez, a personagem é vista de perfil. Seu aspecto revela medo e cautela, pois ela está encurvada, séria, mordendo o lábio, a cabeça imóvel, olhando vagamente para a frente, e com o material escolar apoiado em seu colo. Ao lado dela, encontramos uma mulher grávida,

sentada próxima à janela olhando para a escuridão da madrugada. Com este enquadramento da câmera, temos a percepção de dois espaços na mesma cena: o interior do ônibus com sua aparente estaticidade de movimento, e a paisagem por onde o veículo passa, revelando imagens visuais de alta velocidade. Nesse mesmo enquadramento, percebemos que, subitamente, o ônibus passa por um buraco, pois a câmera (acompanhando o movimento do veículo) estremece, desfocando um pouco a imagem. No momento dessa ação, a mulher grávida e a menina fazem, ao mesmo tempo, movimentos com as mãos: a mulher põe a mão na barriga e a menina coloca uma das mãos sobre os seios. O ato é rápido, logo a menina abaixa a mão, olhando discretamente para o lado do corredor do ônibus, espreitando, com a testa franzida, a direção dos olhares dos outros passageiros. A menina encurva-se mais, depois vai virando a cabeça lentamente, numa progressão demorada, até seus olhos pousarem sobre a barriga da mulher. Em seguida, volta a olhar para a frente, distendendo breve e levemente um sorriso nos lábios fechados. Vemos, aos poucos, o céu clareando enquanto o ônibus faz seu percurso. Sem sair da posição em que se encontra, como a câmera está relativamente distante da personagem, conseguimos visualizar algumas pessoas passando, dando-nos a idéia de que o ônibus está ficando cheio. Um homem fica parado diante da personagem; ao perceber essa situação, ela passa a olhar fixamente para a janela, curvando-se ainda mais. Com o céu mais claro, vemos a menina preparando-se para sair do ônibus: ela coloca o material sobre o peito, morde mais fortemente o lábio, franze a testa e, depois de uma ligeira hesitação por causa do homem que está diante dela, antes que este a observe, ela passa por ele tão rápida e encurvada, que vemos apenas o seu vulto. Corte para a próxima seqüência.

Reflexão:

A característica em comum das imagens que descrevemos até aqui é a de pôr à vista do espectador o movimento do *tempo subjetivo* da personagem através da banalidade aparente das cenas. Isso também se deve à condição privilegiada do cinema, que consegue observar coisas invisíveis aos nossos olhos.

Em cada uma das seqüências até aqui apresentadas, observamos o desenvolvimento de duas histórias: a que vemos e outra invisível. Uma que narra a vida cotidiana da adolescente, suas ações durante o dia. E outra, que trata do seu tempo íntimo de sentir as mudanças pelas quais está passando. É a sua essência enquanto *ser* a desenvolver-se pelas mãos de um *tempo pessoal*. E esse movimento é perceptível na vivência de uma rotina segura mas incapaz de controlar a independência de sentimentos e sensações experimentados pela personagem durante seu trajeto do mundo seguro da infância, para o mundo grande e desconhecido da idade adulta. Vale pontuarmos as palavras de Andrei Tarkovski sobre a concepção de *tempo real* na vida do ser humano:

*“O tempo em que uma pessoa vive dá-lhe a oportunidade de se conhecer como um ser moral, engajado na busca da verdade: no entanto, esse dom que o homem tem nas mãos é ao mesmo tempo delicioso e amargo. E a vida não é mais que a fração de tempo que lhe foi concedida, durante a qual ele pode (e, na verdade, deve) moldar seu espírito de acordo com seu próprio entendimento dos objetivos da existência humana. No entanto, a rígida estrutura na qual ela se insere torna nossa responsabilidade para conosco e para com os outros ainda mais flagrantemente óbvia. A consciência humana depende do tempo para existir”*³.

³ Id., Ibid., p.65.

Com relação a essa seqüência, aproveitamos a imagem do espaço interno do ônibus para explorar novos enquadramentos, visando conseguir uma síntese do tempo objetivo com o *tempo subjetivo* da personagem. Do ponto de vista do tempo objetivo, a câmera registra o momento em que a menina procura um lugar para sentar-se. Porém, pela perspectiva do *tempo subjetivo* da personagem, o que ela procura é não ser observada, principalmente por homens que podem (pelo gesto do olhar) exteriorizar a sua transformação íntima. A imagem aparece sacudida acompanhando o movimento do ônibus para propiciar a percepção desses dois tempos. A presença do tempo objetivo está não somente no movimento do ônibus como também nos ruídos próprios do ambiente descrito e na paisagem que se estende pela janela. Enfim, trata-se de um tempo interligado ao cotidiano. Já a presença do *tempo subjetivo* da personagem se faz sentir na maneira como ela age em meio à ação. A idéia de pôr uma valsa no ato em que ela procura um lugar “seguro” para sentar-se intensifica esse cuidado da personagem em não ser revelada, pois seus passos são ora lentos, ora rápidos, como se estivesse acompanhando o ritmo de uma dança. A valsa também simboliza o baile de debutante, significando a estréia da moça na vida social.

Dando continuidade a essa síntese dos dois tempos vista nessa imagem, procuramos (na imagem em que a personagem está sentada ao lado da moça grávida) mostrar o espaço interno do ônibus, as duas personagens e a paisagem por onde o ônibus passa. Por meio dessa composição da imagem, revela-se a rapidez do mundo externo (visto pela janela do veículo) em contraponto ao espaço do ônibus, aparentemente estático, mas com vidas pulsando. Trata-se de uma comparação às transformações vividas externa e

internamente pela personagem. A presença de uma mulher grávida aparece como elemento de transitoriedade.

CONTO (cont.)

“... Ainda teria de enfrentar na escola o longo corredor onde os colegas estariam de pé conversando, e onde os tacos de seus sapatos faziam um ruído que as pernas tensas não podiam conter como se ela quisesse inutilmente fazer parar de bater um coração, sapatos com dança própria. Fazia-se um vago silêncio entre os rapazes que talvez sentissem, sob o seu disfarce, que ela era uma das devotas. Passava entre as alas dos colegas crescendo, e eles não sabiam o que pensar nem como comentá-la. Era feio o ruído de seus sapatos. Rompia o próprio segredo com tacos de madeira. Se o corredor demorasse um pouco mais, ela como que esqueceria seu destino e correria com as mãos tapando os ouvidos. Só tinha sapatos duráveis. Como se fossem ainda os mesmos que em solenidade lhe haviam calçado quando nascera. Atravessava o corredor interminável como a um silêncio de trincheira, e no seu rosto havia algo tão feroz – e soberbo também, por causa de sua sombra – que ninguém lhe dizia nada. Proibitiva, ela os impedia de pensar.

Até que, enfim, a classe de aula. Onde de repente tudo se tornava sem importância e mais rápido e leve, onde seu rosto tinha algumas sardas, os cabelos caíam nos olhos, e onde ela era tratada como um rapaz.”

A IMAGEM:

SEQ.05 (int. da escola, corredor – manhã)

Nessa seqüência temos a entrada da escola vista do interior. A imagem inicia-se em plano geral, nos mostrando um corredor bastante amplo com várias portas que dão para salas de aula. No centro do quadro, descobrimos um grupo de rapazes (alunos) conversando. Há um corte e, em ângulo mais próximo da porta que dá para o corredor, uma câmera-baixa focaliza os sapatos da personagem que acaba de entrar na escola. A câmera sai dos sapatos e acompanha, em plano aberto, uma aluna que também acaba de entrar, caminhando em direção aos garotos. A câmera continua sua trajetória (acompanhando a aluna) até o momento em que ela passa pelos meninos. Aqui há um leve enquadramento dos garotos que a observam com olhares maliciosos, soltando risadinhas. Vale observar que, até o momento em que a câmera enquadra os rapazes, o movimento panorâmico é rápido e em velocidade constante. Ao enquadrá-los, a câmera pára por um instante, depois se aproxima deles com lentidão. A câmera, ainda em movimento lento, mostra, a partir do ponto de vista dos meninos, a personagem aproximando-se lentamente. Em novo ângulo, a câmera abandona os garotos e aproxima-se da personagem. Neste novo enquadramento (momento em que acompanha a menina em sua trajetória), a câmera faz um movimento lento (quase em câmera lenta), mostrando a menina de perfil, encurvada, com os livros sobre o peito, a testa franzida e um andar de “soldado”. Num segundo movimento, a câmera desce até reenquadrar os sapatos da garota. A partir dessa posição, percebemos a entrada de duas alunas que surgem apressadas, esbarrando na personagem. Vale notar que a câmera está posicionada (câmera-baixa) de forma que vemos apenas os pés da personagem, assim como também vemos somente os pés das duas alunas que aparecem. No momento em que as meninas esbarram na personagem, esta se desequilibra e vemos os seus pés perderem o ritmo. Ela pára por um instante, a câmera, em movimento ascendente (plano aberto), reenquadra a menina que, em meio ao inesperado desequilíbrio

da ação, olha-se brevemente (seu rosto está sem expressão, os livros já não estão sobre o peito e seu corpo não está encurvado). Prepara-se para recuperar a postura anterior.

Ao reiniciar seu trajeto, a personagem recebe o enfoque direto da câmera (que a enquadra de perfil), tendo como profundidade de campo, vultos de pessoas que passam por ela apressadamente. A imagem repentinamente é preenchida por uma música também lenta (instrumental). Assim, nessa composição, podemos perceber dois ritmos na mesma imagem: um, quase instantâneo, perceptível pela passagem dos vultos das pessoas. E o ritmo lento do caminhar da personagem, registrado por uma câmera que se mantém em plano aberto, nos apresentando o seguinte quadro: a personagem vai recuperando sua postura anterior seguindo várias etapas (primeiro percebemos que ela franze a testa e morde o lábio; em seguida, aperta o material escolar contra o peito, encurvando-se, como se quisesse esconder algo; por fim, recupera o ritmo de “soldado”, mas com o cuidado de não pisar tão forte no chão – tentativa de diminuir o ruído dos sapatos). No caso específico dessa cena, pode-se dizer que toda ela gira em torno dos movimentos que a personagem faz ao tentar recuperar seu ritmo. Dessa forma, o desfoque dado à profundidade de campo (enxergamos apenas vultos) e a posição da câmera ajudam a descrever os movimentos do corpo da personagem enquanto centro do quadro. A imagem permanece sob o efeito de lentidão até o momento em que a menina chega aos rapazes. A partir desse ponto, cessa-se o som da música e a câmera se abre mais (plano conjunto), quebrando o aspecto lento da imagem, apresentando não mais vultos e sim vários alunos passando pelo corredor. Novo corte mostrando os meninos, por um instante, examinando a personagem, mas logo viram seus rostos atendendo a chamados de amigos que aparecem. Novo corte mostra a menina entrando na sala de aula, misturando-se com os outros alunos a ponto de não a vermos

mais. Corte e fim da seqüência. A parte final desta seqüência é rápida e com ruídos próprios do ambiente: pessoas falando, risos, o barulho do sinal, entre outros.

Reflexão:

Novamente, nessa seqüência, a idéia da dualidade do tempo na vida do ser humano se fará presente: *tempo subjetivo* (real) / *tempo objetivo* (rápido, fragmentado). No momento em que a personagem aparece (imagem dos pés) e, logo em seguida, quando a câmera acompanha os passos rápidos da outra estudante, temos a percepção do *tempo objetivo*. Porém, quando a imagem nos mostra o desequilíbrio da personagem em meio ao seu trajeto linear, rumo à sala de aula, o que vemos é uma imagem que rompe a continuidade linear, revelando, em ritmo mais lento, as sensações internas vividas pela menina ao se ver frente a uma nova situação. Ela sente a necessidade de não perder o controle de seu trajeto linear. Isso corresponde às personagens de Clarice que ficam encarregadas de seu destino possível, e se elaboram. Não sem resistências e/ou disfarces.

O que queremos evidenciar é que tudo nessa seqüência parece servir para acentuar, por um lado, a sensação de resistência da personagem frente às transformações pelas quais está passando (ritos de passagem do mundo adolescente ao mundo adulto) e por outro, o seu *tempo subjetivo* agindo na elaboração de sua personalidade.

Assim, a presença de vultos (personagens implicitamente presentes) e os movimentos da câmera: ora lentos, ora velozes, aumentam a impressão de que há dois *tempos* agindo na vida da personagem. Esse plano não tem função descritiva com relação

ao espaço. A câmera, mesmo distante, focaliza a personagem como centro do quadro e tende a anular o que ocorre em torno dela.

Outro ponto importante a salientar é que, nessa seqüência, a entrada de música intensifica a impressão de contraste rítmico no mesmo plano: na cena em que mostra a personagem reiniciando sua trajetória, vemos, como profundidade de campo, sinais (vultos de pessoas passando por ela) de um ritmo acelerado. Em contrapartida, há, no centro do quadro, o predomínio de um ritmo lento que marca as várias etapas do movimento do corpo da menina. Esse jogo rítmico é a chave da tensão *tempo objetivo / tempo subjetivo*. Seria possível fazer uma análise muito mais sutil e detalhada da progressão rítmica da cena. Essa breve reflexão já mostra, contudo, a que ponto alguns contrastes no ritmo da montagem e nas nuances musicais podem exercer um efeito poderoso na organização dramática e na progressão emocional da cena.

Deve-se observar, igualmente, que, no momento em que a personagem passa pelos meninos, há o rompimento dessa simultaneidade rítmica. O tempo objetivo volta a predominar pela agilidade da cena. Trata-se de um indício de que a personagem conseguiu preservar (ou resistir?) seu estado íntimo.

Essa breve reflexão a respeito dessa seqüência serve para introduzir a questão que será central na próxima seqüência – o sossego aceito e a desordem emocional vividos pela personagem.

CONTO (cont.):

“Na casa vazia, sozinha com a empregada, já não andava como um soldado, já não precisava tomar cuidado. Mas sentia falta da batalha das ruas. Melancolia da liberdade, com o horizonte ainda tão longe. Dera-se ao horizonte. Mas a nostalgia do presente. O aprendizado da paciência, o juramento da espera. Do qual talvez não soubesse jamais se livrar. A tarde transformando-se em interminável e, até todos voltarem para o jantar e ela poder se tornar com alívio uma filha, era o calor, o livro aberto e depois fechado, uma intuição, o calor ...”

Nem mesmo o mais recluso espaço da casa escapa. Nele germinam medos, desejos, resistências.

A IMAGEM:

SEQ.06 (casa, int. – dia /noite)

A cena inicia-se com um plano geral do interior da casa. A câmera passeia lentamente por vários cômodos, apoiada por um barulho, ao longe, de cachorro latindo. O travelling prossegue até descobrir a personagem deitada no sofá da sala. Novamente há um plano geral da sala e, ao fundo e no centro do quadro, a câmera enquadra a personagem. Aqui, há um travelling a frente até focalizar os pés descalços da menina em plano mais próximo. Depois, continuando seu movimento, a câmera percorre todo o corpo da personagem, revelando um corpo solto, sem expressão de rigidez (ainda ouvimos o som do latido do cachorro). Por fim, a câmera enquadra (em plano médio), o perfil do rosto da menina – há um livro aberto sobre o seu peito. Ela está olhando para o teto, com um ar de

tédio e não encontramos em sua face qualquer expressão. Neste ponto, temos a passagem de um plano a outro por meio da técnica de fusão.

Agora é noite e a câmera, em plano aberto e fixo, mostra o quarto da menina. Ela está encostada à cômoda, de camisola, olhando para fora através da janela que está à esquerda do quadro. Como espectadores distantes, devido ao posicionamento da câmera, vemos a seguinte ação: a personagem se aproxima da janela e depois dirige-se até a cama, senta, toma um objeto na mão e começa a manuseá-lo como quem está brincando. O objeto cai e ela, imediatamente, agacha-se para apanhá-lo. A imagem que se vê é da personagem de quatro diante de um espelho, pregado na parede. Ao se ver nessa posição por causa da imagem refletida no espelho, ela olha para a região dos seios. De repente, com uma das mãos, os acaricia, abrindo um discreto sorriso nos lábios. Depois, levanta-se, dirige-se até a penteadeira e começa a se olhar ao espelho. Mexe os cabelos e acende duas velas em castiçais nas laterais do espelho. Move-se hesitante até o interruptor e apaga a luz. Volta à penteadeira, toma na mão um castiçal e ilumina seu rosto em frente ao espelho. Ao se ver, lança um olhar assustado e apaga a vela. Fim da seqüência.

Reflexão:

A imagem composta nessa seqüência já nos permite observar, com mais clareza, a mobilidade do *tempo subjetivo* da personagem. Depois da imagem inicial (um plano geral do interior da casa), o que vemos é um plano cada vez mais próximo da personagem, revelando não apenas suas ações mas, principalmente, seus sentimentos internos.

O momento em que a câmera, durante sua trajetória, mostra a personagem no sofá da sala, com os pés descalços e o corpo solto marca, ao mesmo tempo, tanto o final da ação do *tempo objetivo*, quanto o início da externalização do *tempo subjetivo*. Esta marcação dupla se dá exatamente através de uma câmera que vai – lentamente – percorrendo o corpo da menina, possibilitando a nós, espectadores, vê-la livre do controle de um ritmo.

É importante observarmos que, no decorrer da primeira parte da seqüência, há, por vezes, uma interferência constante do som de um latido de cachorro. Trata-se de um recurso para pontuarmos a sensação de tédio vivida pela personagem no final de tarde.

Continuando na reflexão da seqüência, a imagem que mostra a menina no quarto reflete, ao contrário da seqüência 02, o abandono, pela personagem, do ritmo acelerado do tempo objetivo. Vimos que, na segunda seqüência, a câmera registra atos rápidos e astutos feitos pela menina, no momento em que se arruma para ir à escola. Há, nesta imagem, uma aceleração rítmica que acompanha o ritmo da personagem. Em contrapartida, os movimentos da menina nessa seqüência são, em quase toda a cena, lentos. A questão, no caso dessa seqüência, é fazer com que o espectador perceba as descobertas internas que a personagem vai fazendo de si sem que ela diga palavra. A câmera continua posicionada à distância dela, mas, ao captar alguns atos feitos por ela, como o de se olhar ao espelho, de acariciar os seios, mexer nos cabelos, de forma diferente à rotineira, deixa transparecer a mobilidade do *tempo subjetivo* da personagem que, anestesiando a racionalidade linear, constrói sua identidade.

CONTO (cont.)

Considerem-se os seguintes trechos:

“Mas na madrugada seguinte, ela acordava. Vestiu-se correndo, bebeu de um sorvo o café. Abriu a porta de casa. E então já não se apressou mais...”

“Era uma manhã ainda mais fria e escura que as outras, ela estremeceu no suéter. A branca nebulosidade deixava o fim da rua invisível. Foi andando para o imprevisível da rua. Caminhava sozinha...”

“Não, ela não estava sozinha. Com os olhos franzidos pela incredulidade, no fim longínquo de sua rua, de dentro do vapor, viu dois homens. Dois rapazes vindo. Olhou ao redor como se pudesse ter errado de rua ou de cidade. Mas errara os minutos. Seu coração se espantou. O primeiro impulso, diante de seu erro, foi o de refazer para trás os passos dados e entrar em casa até que eles passassem: “Eles vão olhar para mim, eu sei, não há mais ninguém para eles olharem e eles vão me olhar muito!” Mas como voltar e fugir, se nascera para a dificuldade. Se toda a sua lenta preparação tinha o destino ignorado a que ela, por culto, tinha que aderir. E mesmo talvez não houvesse perigo. Eles não teriam coragem de dizer nada porque ela passaria com o andar duro, de boca fechada, no seu ritmo espanhol.”

Escolhemos transcrever esses trechos em conjunto porque podem dar a dimensão da composição da imagem que se seguirá. A próxima seqüência terá como referência , além dos trechos citados, toda a passagem vista nas páginas: 39 à 42.

A IMAGEM:

SEQ.07 (casa, exterior / rua - madrugada / dia)

Da mesma forma como se iniciou a seqüência 03, a imagem surge com uma câmera baixa focando, em primeiro plano, ao invés do jornal, uma borboleta no chão, próxima à porta de entrada da casa. Também aqui, vemos a imagem da personagem ao fundo, desfocada, indo em direção à borboleta, como se estivesse efetuando o ato mecânico de apanhar o jornal. Neste ponto, ao mesmo tempo em que a menina realiza esse movimento, a câmera desloca-se para a direita e para cima, abrindo-se e focando o céu da madrugada ainda mais escuro, e com uma estrela grande e com um brilho intenso. Junta-se à imagem mostrada pela câmera um forte barulho do vento. Ainda em movimento, a câmera, em panorâmica descendente, continua sua trajetória até focalizar a personagem abrindo o portão de sua casa. Aqui, há o enquadramento da menina de perfil, realizando os mesmos gestos rotineiros: ela fecha o portão, fica estática por um instante, respira fundo fechando os olhos rapidamente e voltando a abri-los ao mesmo tempo em que coloca o material escolar sobre o peito, virando-se (de costas para a câmera) para iniciar sua caminhada. Em plano mais aberto, o quadro se abre para revelar uma forte névoa no final da rua. A menina inicia seu trajeto – não há entrada de música e, sim, o som de seus sapatos. Enquanto caminha, a câmera, em travelling lateral, acompanha o ritmo de seus passos. Nesta seqüência, a câmera está mais próxima da menina. Há um corte para mostrar o fim da rua com dois rapazes surgindo de dentro da névoa, indo ao encontro da personagem. Novo corte para mostrar a personagem parada, encarando-os e, depois, olhando para os lados, para trás, para baixo. O material escolar já não está sobre o peito (todo o seu corpo perde a rígida postura). A câmera registra essa imagem em plano médio. Ela olha-se brevemente, fecha os olhos por um instante e, ao abri-los, forja, por alguns

segundos, um pequeno sorriso nos lábios ao mesmo tempo em que recupera a sua postura: com olhar sério, franze a testa, morde os lábios, põe o material escolar sobre o peito, mantendo-se encurvada. Reinicia – a passos mais lentos – a sua caminhada. A câmera a acompanha (perfil e plano médio) e ouvimos o som de seus sapatos, agora com menos força, como se ela quisesse abafá-lo. Outro corte para mostrar plano conjunto da rua, onde se nota a distância entre a menina e os dois rapazes.

Esta cena é acompanhada por um forte barulho do vento, assim como o ruído dos sapatos da personagem. Em sua trajetória, ela procura inutilmente abafar o ruído causado pelos sapatos, pisando com menos força no chão. À medida que ela avança em direção aos rapazes, o ruído de seus passos aumenta, deixando exteriorizar o mal-estar da jovem (sutilmente, ela diminui o ritmo de seus passos, e sua respiração torna-se ofegante).

Há um leve reenquadramento dos rapazes e ouvimos o ruído dos sapatos deles. Em seguida, temos um rápido enquadramento da menina para, logo em seguida, em plano geral, a câmera mostrar toda a rua com a distância cada vez menor entre os personagens. Mais um corte para mostrar, em primeiro plano, uma janela que bate e uma cortina branca (quase transparente) esvoaçando. Temos, a partir desse ponto, uma sucessão de takes rápidos nos mostrando a imagem da menina caminhando em direção aos rapazes, estes caminhando em direção a ela e, entre esses dois quadros, a imagem da janela batendo com a cortina branca esvoaçando. Tudo isso ao som cada vez mais forte do vento, do barulho da janela e dos ruídos dos sapatos dos três personagens. Diante dessa situação, ela olha rapidamente para os rapazes. A partir do seu ponto de vista, vemos a imagem dos rapazes, com olhar sério, caminhando em ritmo acelerado em sua direção. A câmera volta a enquadrá-la, revelando uma expressão de medo em seu olhar. O som de seus sapatos está cada vez mais enfraquecido, como que abafado pelo ruído forte e constante do som dos sapatos dos

rapazes. Temos, nesta imagem, a cisão imagem / trilha sonora com relação ao efeito de subjetividade.

A câmera se abre (plano geral) mostrando a rua com os três personagens se aproximando. Há um close da janela batendo com a cortina branca esvoaçando (ouvimos o ruído). Corte com a câmera reenquadrando os três. A personagem está ainda mais séria e encurvada. Os rapazes se aproximam. Em meio a esse plano conjunto, a câmera nos mostra a seguinte ação: os rapazes, ao passarem por ela, tocam de forma rápida e agressiva os seus seios. Ela pára e eles começam a correr. A ação é rápida, quase imperceptível. Novo close na janela e cortina e, em seguida, volta-se à cena anterior (flashback), agora em câmera lenta. Vemos novamente a imagem dos rapazes tocando os seios da personagem e ela, paralisada, deixando o material escolar cair no chão, o seu rosto ficando sem expressão assim como o corpo. Tudo isso acompanhado pelo som do ruído crescente da janela batendo e o barulho do vento. Fim da câmera lenta. Corte.

Temos, agora, a imagem da névoa dissipando-se. Em plano geral, a câmera focaliza a névoa passando (atravessando) pela personagem. Ela ainda se mantém paralisada. A tomada é longa e apoiada pelo som forte do barulho do vento. No momento em que a névoa acaba de passar pela menina, a luz, vagorosamente, vai aumentando para indicar o início da claridade da manhã. Corte.

Uma câmera baixa mostra, em primeiro plano, o material escolar da personagem e ela, ao fundo, (imagem desfocada), ainda paralisada. Aos poucos, a imagem da menina vai ficando nítida até a focalização total. Neste ponto, percebemos que ela olha para o material escolar. A câmera, lentamente, se aproxima da menina em plano médio (frontal). Ela olha para a câmera que recua um pouco para trás. Aproxima-se mais da câmera até primeiro plano. Vemos o seu rosto sem expressão, depois, ela vai mexendo lábios e olhos numa

tentativa ainda incerta de criar uma nova expressão. Neste ponto, ouve-se um barulho de cachorro. A menina vira o rosto assustada e olha ao seu redor. A partir desse ponto é o olhar da personagem que conduzirá as imagens através de uma câmera que assumirá o ponto de vista da menina. Continuando a seqüência, quando ela vira para descobrir a causa do inesperado barulho, vemos, pelo ponto de vista dela, dois cachorros brigando. A câmera sai dessa imagem para, em travelling lateral, observar uma rua comprida com muros altos. Ainda em movimento (ponto de vista da personagem), a câmera volta e vai descendo até enquadrar o material escolar que está no chão. Novo corte para mostrar, agora em plano médio, a menina recolhendo o material, segurando-o em uma das mãos. Ela começa a andar e a câmera, novamente assumindo o ponto de vista da personagem, observa a paisagem. Ao seu redor há um leve barulho do vento misturado a ruídos de pequenos bichos de rua. A câmera faz um movimento leve para a esquerda, revelando um pequeno pássaro ciscando no chão (há, no chão, pequenos carochos). Subitamente, a câmera vira-se para a direita para descobrir um imenso gato imóvel, em cima de um muro. Voltando ao centro do quadro, a câmera, em movimento descendente, descobre uma flor desabrochando numa fresta em meio ao cimento da calçada. Corte para mostrar a personagem olhando para a flor – ela paralisa. Novo corte para mostrar, em plano médio, a menina (ao centro do quadro) olhando para os seus sapatos. Ela fica por um momento analisando-os; em seguida, reinicia sua caminhada sem tirar os olhos dos sapatos (seus passos são lentos).Corte mostrando em primeiro plano os sapatos da personagem. Fusão rápida para a próxima seqüência.

CONTO (cont.)

“Sem saber com que enchera o tempo, senão com passos e passos, chegou à escola com mais de duas horas de atraso...”

A próxima seqüência terá como referência toda a passagem vista na página 42.

A IMAGEM:

SEQ.08 (escola, int./dia)

Esta seqüência se inicia com o plano geral do corredor (profundidade de campo) que dá acesso às salas de aula com a personagem no centro do quadro, ao fundo. Por meio de uma câmera baixa, ela é vista caminhando em direção à sala de aula, ficando cada vez maior no quadro; sua figura parece preencher todo o corredor. Corte para mostrar, em plano médio, a personagem de costas, diante da porta de sua classe, olhando ao seu redor. Neste ponto, a câmera assume o ponto de vista da menina e nos revela um homem de pé, diante de uma pequena mesa, com as mãos nos bolsos de seu sobretudo, olhando para a personagem. Em seguida, em movimento lento de câmera, vemos uma classe cheia de alunos, também olhando para a personagem como se a vissem pela primeira vez. A menina vira-se e sai, à esquerda do quadro, em direção à sua carteira. A câmera a acompanha até enquadrá-la (plano médio) acomodada em seu lugar, abrindo o caderno e, agora em primeiro plano, a vemos observar, com olhar triste, a sua letra registrada no caderno. Depois, ela olha para baixo, observando, novamente, os seus sapatos. A câmera, que está posicionada de frente para ela, revela toda a expressividade de seu rosto. Neste ponto, a personagem olha para a câmera com olhar sério e penetrante, em seguida, abaixa a cabeça, fecha os olhos, suspira, levanta a cabeça com os olhos já abertos, olhando para a esquerda do quadro, forja uma postura altiva e levanta-se. Aqui, o quadro se abre em plano médio,

com a personagem ao centro, olhando seriamente em direção ao professor. Corte para mostrar o professor observando-a com aspecto de surpresa. Novo corte para mostrar a jovem movendo sutilmente a cabeça, em atitude de desafio. Corte e plano geral da sala, em profundidade de campo, com a personagem no centro do quadro. Mais uma vez, através de uma câmera baixa, ela é vista caminhando em direção ao professor, ficando cada vez maior no quadro. Ao ficar de frente ao professor, temos aqui um plano médio, mostrando o professor quase fora do quadro. Ela o olha seriamente e, em seguida, sai da classe a passos largos e postura altiva. Corte

Mais uma vez, vemos rapidamente (plano geral) o corredor e a menina caminhando. Agora, a câmera posiciona-se em primeiro plano para nos apresentar a imagem do rosto da menina com os olhos bem abertos e brilhando como se estivesse a ponto de chorar. Sua testa ora franze, ora fica sem expressão. Enfim, há toda uma mescla de sensações por meio dos vários movimentos que ela faz com o rosto. Durante essa cena, ouvimos o ruído de seus sapatos. Ela olha para baixo, demonstrando desconforto com o barulho. Neste ponto, ainda em primeiro plano, ela começa a correr, saindo do quadro. A câmera (agora fixa) se abre lentamente, mostrando a personagem de costas, correndo até ficar fora de foco. Há uma fusão rápida para o próximo plano.

Plano geral do interior do banheiro. A jovem entra e senta-se em um banco. Através de um lento travelling, a câmera vai se aproximando da jovem até enquadrá-la em plano médio. A partir desse enquadramento, vemos a personagem com a cabeça baixa, à beira das lágrimas. Com os punhos fechados, ela começa a bater no banco, mordendo ferozmente os lábios. Neste momento ela começa a chorar tapando os ouvidos. A câmera permanece enquadrada em plano médio. A cena dura alguns minutos até que ela pare de chorar. Depois, ela levanta a cabeça, passando as mãos nos olhos na tentativa de secar as

lágrimas e, sem olhar para a frente (câmera) forja um pequeno sorriso nos lábios. Ainda nessa posição ela olha novamente para baixo; neste instante, a cena é preenchida com o som dos sapatos dos rapazes que há pouco se deparou. O som fica forte, ela coloca as mãos nos ouvidos e fecha os olhos. Aos poucos, o som vai diminuindo até sua total exclusão. Neste ponto, ela tira as mãos dos ouvidos, abre os olhos sem olhar para a frente e, como único movimento possível a se fazer, ela morde mais uma vez os lábios (agora de forma suave).

Com entrada de música, ela olha rapidamente para a câmera e se levanta para ir até a pia. Há, diante da pia, um enorme espelho. A câmera, posicionada atrás da menina, acaba por focalizar sua imagem refletida no espelho. Ela lava o rosto, molha o cabelo e começa a penteá-lo sem olhar fixamente para o espelho. De repente, como que atraída por mágica, adianta-se com timidez até o espelho, examinando-se. A partir daí, a câmera se fecha em primeiro plano, mostrando a personagem despenteando o cabelo e rindo sem parar. Opção por escurecimento para terminar a seqüência, encerrando a cena ao som da risada da personagem.

Reflexão:

Até a seqüência 07 trabalhamos com a idéia de que o *tempo subjetivo* da personagem não está claramente explícito. Por conseguinte, a dualidade *tempo subjetivo / tempo objetivo* mostra-se presente em quase todas as seqüências, exceto a primeira.

Tal procedimento pode ser compreendido se levarmos em conta que a personagem de Clarice, em sua trajetória rumo à escola, percorre – internamente – o caminho que leva a

passagem do mundo infantil ao mundo adulto. Mesmo “protegida” pela rotina doméstica, ela experimenta sensações independentes de um controle. Seu tempo de sentir as transformações pelas quais está passando vai rompendo as barreiras impostas pelo tempo objetivo.

É nesse sentido que, após a “perigosa” hora da tarde (momento em que se vê livre da obrigação de controlar o tempo e o ritmo e, por isso, independente para sentir a mudança não só do corpo como também do seu estado interno) optamos, de acordo com o texto, por tornar esse processo inevitável do ser humano mais explícito.

Esta é a questão central das seqüências 07 e 08, ou seja, permitir que o espectador veja não somente a vivência diária (tempo objetivo) da menina mas, principalmente, a que está obscura (*tempo subjetivo*) agindo sobre ela mesma. É por isso que optamos por colocar a imagem da janela batendo e a cortina voando ao vento: “a tradição cinematográfica ensinou-nos a ver, na tempestade e no vento exteriores que fazem as cortinas dançar, o símbolo de uma tempestade mais interior, *a que habita as personagens*.” Aqui, a cortina que esvoaça reflete a agitação interior que a personagem não consegue esconder.

Após a cena em que se depara com os dois rapazes, a personagem – completamente concentrada em seu estado interno, vai percebendo a vida ao seu redor. Nesse momento, ela revela as suas sensações, *deixa-se olhar*. A esse respeito, a câmera assume, pela primeira vez, o ponto de vista da personagem. Daqui até o final da oitava seqüência, ela experimentará o descontrole do tempo e ritmo lineares.

Ao final da seqüência 08, quando a personagem está sozinha no banheiro da escola, a imagem que se tem é a de *reco* e *avanço* no seu estado subjetivo. Ela sente suas *transformações internas*, assusta-se (reco) e, ao mesmo tempo, as experimenta em completo êxtase: a seqüência termina ao som de sua gargalhada.

O CONTO (cont.):

“... Até que, assim como uma pessoa engorda, ela deixou, sem saber por que processo, de ser preciosa. Há uma obscura lei que faz com que se proteja o ovo até que nasça o pinto, pássaro de fogo.

E ela ganhou os sapatos novos.”

“A única verdade da vida é a sensação.”

(Fernando Pessoa)

A IMAGEM:

SEQ.09 (– quarto, noite)

Composta por uma única tomada, a cena vai surgindo vagarosamente, acompanhada (novamente) da música *Verônica*.

A imagem nasce em plano aberto. Temos a imagem do quarto com a personagem no fundo, diante do espelho, dançando de calcinha e sutiã. A câmera movimenta-se lentamente, passeando pelo quarto. Focaliza a escrivaninha com o material escolar posto

em ordem, depois enquadra o banquinho com o uniforme escolar também arrumado e, continuando sua trajetória, a câmera enquadra, em primeiro plano, um par de sapatos novos ao lado da cama da personagem. A partir desse enquadramento, a câmera se abre até focalizar, em plano médio, a menina dançando diante do espelho. Ela faz gestos sensuais, mexendo no cabelo. A câmera permanece fixa por alguns instantes. Depois, abandona a personagem para fechar, em close, o casulo que está fixo na lateral esquerda da janela. Desta vez ele se encontra partido. Fim da seqüência.

Reflexão:

Finalmente, encerramos a composição de imagens mostrando uma seqüência que, sob um aspecto, faz um “retorno” à primeira seqüência. Trata-se, de fato, de uma imagem que mostra a personagem em plenitude com seu *tempo subjetivo*, porém, aqui, ela experimenta as descobertas e sensações advindas desse *tempo*. Ela se vê menina e começa a sentir-se mulher: resultado de avanços e resistências.

A idéia de mostrar o uniforme e o material escolar ordenados tem como finalidade expressar essa ação básica na vida da personagem: o desprender-se de uma realidade e o mergulhar numa outra, com a inevitável volta ao curso normal da trivialidade. A personagem não descarta o tempo objetivo materializado na prática cotidiana; isso se distanciaria da essência do conto de Clarice. No entanto, em sua intimidade, ela se entrega ao seu estado íntimo em transformação, mesmo que por um *instante*..

Não se trata aqui de narrar a trajetória da personagem e, sim, expressar as sensações (e significados) contidos nessa trajetória. Há, em todas as imagens, o fluir do *tempo subjetivo* que possibilita a personagem ir-se conhecendo, ir-se construindo. A imagem final em que aparece o casulo partido reflete a necessidade que temos de, através de um *tempo próprio*, sermos capazes de nos construirmos como personalidade.

Reflexões a respeito do tempo *interno* e o *externo* no processo de criação

“De que modo o tempo se faz sentir numa tomada? Ele se torna perceptível quando sentimos algo de significativo e verdadeiro, que vai além dos acontecimentos mostrados na tela; quando percebemos, com toda clareza, que aquilo que vemos no quadro não se esgota em sua configuração visual, mas é um indício de alguma coisa que se estende para além do quadro, para o infinito: um indício de vida...”¹

Durante a construção dos planos feita no capítulo anterior, concentramo-nos na estruturação dos tempos *interno* e *externo* sob a ótica dos tempos *subjetivo* e *objetivo* presentes no conto. Procuramos construir um fluxo de tempo pessoal, transmitindo, no roteiro elaborado, a percepção que temos do seu movimento: do movimento vagaroso, aparentemente inerte, ao rápido e tempestuoso.

Todas as seqüências acompanham esse contraste rítmico que se constrói através da presença do tempo que flui no interior de cada cena. Entretanto, a junção das cenas com tensões temporais diferentes não foi feita de forma displacente. Procuramos criar uma variação rítmica em resposta a um desenvolvimento temporal perceptível em cada quadro.

Tomemos como exemplo as seqüências I e II.

¹ Ibidem, p.144.

Na primeira seqüência, vimos que toda a imagem foi composta por um plano longo e sem corte a fim de proporcionar ao espectador a percepção da dilatação do tempo subjetivo da personagem em meio a um ato do cotidiano. Neste caso, o tempo interno está em sintonia com o tempo subjetivo. A opção por uma única tomada, sem cortes, é para melhor captarmos esse tempo que flui sem pressa.

Já na segunda seqüência, vimos que toda a imagem foi construída de acordo com a presença predominante do tempo objetivo, onde procuramos captar a rotina vivida pela personagem: daí a opção por apresentarmos a personagem praticando ações de forma rápida e mecânica.

O ritmo das seqüências é, portanto, o resultado desse fluxo do tempo: dando a idéia de movimento ora lento, porém intenso; ora rápido, no entanto, superficial. É claro que isso só é possível se pensarmos que as seqüências se juntam espontaneamente, respeitando o fluir do tempo através das cenas. As variações rítmicas observadas tanto nas duas primeiras seqüências, quanto nas demais, foram geradas pelas pressões temporais em atuação no interior dos planos construídos.

Assim, nas imagens elaboradas, nos propusemos a pôr à vista do espectador o desenvolvimento de duas histórias: a que narra a vida cotidiana da adolescente, e outra, que trata de sua essência enquanto ser a desenvolver-se pelas mãos de um tempo pessoal.. Daí o contraste rítmico das seqüências, daí o captar da essência do conto de Clarice.

“Assim como a vida, em constante movimento e mutação, permite que todos sintam e interpretem cada momento a seu próprio modo, o mesmo acontece com um filme autêntico; ao registrar fielmente na película o tempo que flui para além dos limites do fotograma, o verdadeiro filme vive no tempo, se o tempo também estiver vivo nele”².

² Ibidem, p.140.

Considerações Finais

Esboçamos, nos três primeiros capítulos, uma trajetória que conduziu-nos teoricamente a elaboração do processo de criação artística neste trabalho. No capítulo quatro, apresentamos uma proposta de roteiro que demonstra, na prática, esse processo de criação artística, objetivando apresentar a marca da autoria dentro de uma transcrição.

“... a marca pessoal do diretor expressa sua atitude para com a concepção do filme, e representa a definitiva concretização da sua filosofia de vida”¹.

¹ Ibidem, p.145.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aumont, Jacques e outros. *A estética do filme*. (Trad. de Marina Appenzello), São Paulo (Papirus), 1995.
- Anspach, Sílvia. *Arte, Cura, Loucura – uma trajetória rumo à identidade individuada*. São Paulo (Annablumé), 2000.
- Bazin, André. *O cinema – Ensaio*. São Paulo (Brasiliense), 1991.
- Bergman, Ingmar. *Imagens*. São Paulo (Editora Martins Fontes), 1996.
- Bernadet, Jean-Claude. *O autor no cinema*. São Paulo (Edusp), 1994.
- Bosi, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo (Cultrix), 1978.
- Brasil, Assis. *Cinema e Literatura – Choques de Linguagens*. Rio de Janeiro (Tempo Brasileira), 1967.
- Croce, Benedetto. *Breviário de Estética*. São Paulo (Editora Ática), 1997.
- Durand, Gilbert. *O Imaginário – Ensaio acerca das ciências e da Filosofia da imagem*. Rio de Janeiro (Editora Difel), 1998.
- Dyson, Freeman. *Mundos Imaginados*. São Paulo (Ed. Cia. Das Letras), 1998.
- Ehrenzweig, Anton. *A Ordem Oculta da Arte*. Rio de Janeiro (Jorge Zahar Editor), 1969.
- Eliade, Mircea. *Imagens e Símbolos*. São Paulo (Martins Fontes), 1991.
- Field, Syd. *Manual do Roteiro*. Rio de Janeiro (Ed. Objetiva), 1982.
- Jung, Carl Gustav. *O Espírito na Arte e na Ciência*. Petrópolis (Editora Vozes), 1995.
- Lispector, Clarice. *Laços de Família: contos*. Rio de Janeiro (Francisco Alves), 1994.
- Margarido, Alfredo. *O Novo Romance*. Lisboa, Portugal (Editora Presença), 1962.
- Nunes Benedito(org.). *A Paixão Segundo G.H./ Clarice Lispector – Crítica e interpretação*. Paris (coleção arquivos), 1988.

Renoir, Jean. *Escritos sobre Cinema, 1926-1971*. Rio de Janeiro (Nova Fronteira), 1990.

Novais, Aduato (org.). *Rede Imaginária*. São Paulo (Cia. das Letras), 1991.

Tarkovski, Andrei. *Esculpir o Tempo*. São Paulo (Martins Fontes), 1996.

Vailland, Roger. *A Experiência do Drama*. Lisboa (Editora Presença), 1962.

Winnicott, D. W. *O Brincar e a Realidade*. Rio de Janeiro (Imago), 1975.

Xavier, Ismail. *O Discurso Cinematográfico*. Rio de Janeiro (Ed. Paz e Terra), 1984.