

O TEMPO E A CÂMERA

Luiz Gonzaga Godoi Trigo
Instituto de Filosofia – PUCAMP

O cinema possui uma linguagem própria capaz de transmitir através do som e da imagem (o trabalho com luz, sombra e as cores) em movimento, todo um universo de conceitos e idéias estruturados ao longo de uma narrativa. Estes múltiplos componentes narrativos vão sendo estruturados pelo diretor através da câmera, instrumento construtor de uma história, meio físico que a mente humana usa para passar à fita o seu imaginário. As imagens geradas (às vezes enriquecidas com os efeitos especiais) passam ao expectador um "texto" polissêmico, onde algumas cenas formam verdadeiros palimpsestos com os significados se acumulando engenhosamente, superpostos ou encadeados em uma criativa brincadeira, num delicioso jogo entre a estética e a história contada na tela.

Os movimentos da câmera pelos componentes da cena vão contando esta história, organizando o complexo visual em um enredo inteligível.

A linguagem cinematográfica é "falada" pela câmera, ágil olho que descreve e monta um sonho etéreo de luz e som, e alguns diretores sabem fazer com seus recursos trabalhos incríveis como os que vamos analisar mais adiante.

A câmera vai compondo e narrando dentro das inúmeras possibilidades de repetição e ensaio dos atores, a delicada montagem do cenário e posteriormente dos fotogramas em laboratório, e os recursos tecnológicos de efeitos especiais para filmagem à nível de som ou imagem. É até possível a transposição para a tela de sentimentos ou idéias mais subjetivas, sonhos ou pensamentos confusos e até a expressão da anormalidade psíquica (vide *Altered States*, do diretor Ken Russell ou *Brainstorm*, um filme que elucubra o imaginário cristão da morte) dependendo da competência, inventividade (e naturalmente recursos financeiros) do diretor e sua equipe, para transformar as imagens em uma obra de arte.

Toda história passa-se em um tempo. Este fluxo temporal é também narrado no filme e vários modos de situar a história no seu tempo que transcorre simbolizado nas duas horas reais de projeção, foram sendo desenvolvidos pelo cinema.

Os meios mais conhecidos, transformados em estereótipos pelo seu intenso, são por exemplo: tomadas em primeiro plano de um relógio

que vai alterando o mostruário das horas lenta ou rapidamente, uma vela que se queima indicando a passagem do tempo, o envelhecimento de prédios ou dos personagens ou até mesmo a indicação explícita em letreiros como “Vinte anos depois ...” ou indicando apenas o ano ou o mês em que a ação se passa.

Trivialidades. A proposta deste texto é analisar o trabalho mais sutil de alguns diretores que distorcem o tempo simbolicamente. Em alguns filmes o tempo chega a ser decomposto em signos e inserido como fundamento da história. Pode ser transformado em algo quase visível, agressivo, pesado e denso como o mel que escorre pela borda de um vidro. Pode ser suspenso, distorcido em um tempo mítico ou fantástico ou, em outro oposto, inexistente. É o tempo etéreo, imponderável e fugaz como a existência de uma flor de um dia no deserto.

O cinema pode tratar assim o tempo. Mágico, fugaz, circular ou terrível e, com a ajuda de alguns truques, fazer-nos esquecer por algumas horas na sala de exibição o fluxo de nosso próprio tempo e nos levar às fronteiras da fantasia. Não é gratuito o sugestivo nome da empresa de George Lucas especializada na produção de efeitos especiais: LIGHT AND MAGIC.

Vamos à alguns filmes e ver o tempo desestruturar-se e desdobrar-se em pétalas de celulóide.

COPPOLA: O HORROR NAS SELVAS E NAS CIDADES

A primeira cena é antológica. O ventilador de um quarto humilde (de um hotelzinho provavelmente) gira lentamente transmitindo o calor, o sufoco e o arrastar indiferente do tempo. A música em Dolby Stereo é do conjunto “The Doors”, uma canção interpretada por Jim Morrison (morto devido à uma “over-dose” e símbolo de uma época de rebeldia juvenil – 1968) e seu título diz tudo: “The End”.

A câmera focaliza as pás do ventilador sobre o corpo de um homem que repousa na cama e o ruído de um helicóptero vai abafando a música até que sobreposta à imagem do quarto surge, lentamente, sua delicada silhueta voando sobre o sudeste asiático em plena Guerra do Vietnam. Assim começa o filme de Francis Ford Coppola “**Apocalypse Now**”.

Filmado entre março de 1976 e maio de 1977 ao custo de trinta milhões de dólares tem como enredo a viagem de um oficial americano, Capitão Willard, subindo um rio da selva distante do Vietnam procurando algumas respostas e esperando por algum tipo de catarse na longa – e louca – viagem que faz. À medida que seu pessoal se isola no interior

da selva à bordo da pequena lancha, o medo cresce e o sentimento de abandono surge juntamente com a descaracterização dos aspectos racionais dos homens na interpretação de sua vida, de seus objetivos e convicções e com seu sentido "normal" de tempo.

Eles adentram em um mundo de caos, de instintos, fruto de seus pesadelos mais amargos que se materializam ao seu redor. Existe apenas o desejo e a vontade dos homens expressados em violência pela violência, produto de sua força bruta. Os próprios motivos da viagem são absurdos. É uma caça à um oficial americano desaparecido que organiza, nas profundezas da selva, um grupo sobre o qual reina pelo terror e despotismo extremado, incorporando a essência da brutalidade e da guerra.

Neste cenário desvinculado de nosso espaço e tempo cotidianos tem lugar uma das cenas impressionantes do filme.

É a alvorada. O sol surge como um olho luminoso sobre a superfície límpida do mar (o sol sobre a água, bastante simbólico). A câmera focaliza um grupo de helicópteros que voa rumo à costa longínqua e aproxima-se regularmente deles. Faz uma panorâmica ao redor do grupo que voa mais ou menos baixo e se aproxima do líder que voa bem à frente dos companheiros. A porta está aberta e o oficial com um chapéu texano e olhar ao mesmo tempo tranqüilo e rude, se posiciona e liga um gravador de rolo que está amarrado com duas caixas acústicas dentro da cabine. A câmera se afasta enquanto a música de Richard Wagner "A Cavalgada das Valquírias" irrompe solene. A frotilha de helicópteros se aproxima velozmente das praias e bombardeia uma mísera aldeia vietnamita massacrando a maioria de seus habitantes, ao som do clássico Wagneriano. O motivo do ataque: conseguir uma praia livre para que os homens, principalmente o comandante, pudessem treinar surf.

Nesta cena há uma superposição de sentidos e significações e para fazer uma leitura dos seus vários planos é necessário conhecer alguns detalhes fundamentais. Em primeiro lugar deve-se recordar o absurdo geopolítico da Guerra do Vietnam onde uma potência como os Estados Unidos combatia um pequeno país asiático já arrasado por anos de outras guerras com outras nações. A ferocidade das batalhas e a oposição (inclusive interna) à guerra desgastaram tremendamente os EUA e criaram problemas com a volta de seus homens onde, no Vietnam, se drogavam e assistiam bestificados à loucura e incompetência (ou a violência gratuita) dos seus oficiais e aos interesses mesquinhos dos políticos de Washington.

Eles vão impunemente atacar uma aldeia com armamentos super-pesados apenas para conseguir um local para o surf. O lugar ideal para o exercício da "Vontade de Poder" sobre o qual Nietzsche tanto falou. Ideal também para a música de Wagner (admirador de Nietzsche) e seu tema que remonta a época clássica onde as Valquírias mitológicas cavalga-

vam as nuvens em seus magestosos corcéis por entre raios e trovões levando o terror aos homens. É o tempo mítico, circular, que traz aos aldeões asiáticos o arquetípico terror que desce do céu em bolas de fogo, fumaça e destruição. Os deuses destroem impune e gratuitamente porque são fortes e poderosos, porque — na sua mente — detêm a história dos outros povos e podem impor sua vontade pela força. Perdem a guerra para um dos mais eficientes exércitos do planeta apesar da miséria histórica de sua terra, o Vietnam.

Em um outro filme **“Rumble Fish”**, traduzido no Brasil por **“O Selvagem da Motocicleta”**, Coppola conta em preto e branco a história de um rapaz daltônico interpretado por Mickey Rourke. O rapaz é forte, inteligente (segundo seu pai é capaz de fazer qualquer coisa, mas não tem vontade de fazer nada na vida), viajou pela América, era líder de sua turma que abandona para “cair na estrada” e volta frio, enigmático e possuidor de uma tranqüilidade interior. Seu irmão menor, Rusty James (interpretado por Matt Dillon, um dos garotos da geração denominada “Coppola”, lançada pelo filme *Outsiders*) tenta imitar seu irmão mais velho, idolatrado como herói mas não consegue entender porque ele desinteressou-se por tudo, não quer mais saber de brigas de rua ou das namoradas e caminha introspectivo pelas ruas periféricas da cidade.

O velho e combativo herói chega aos trinta anos sem perspectivas ou objetivos na vida, mas com consciência de que pode fazer algumas pequenas coisas que vão lhe dar satisfação exclusivamente pessoal.

Ele está fora da sociedade. O tempo deixou de existir como um fluxo contínuo, linear. Enquanto ele caminha pelas ruas, às vezes aparecem alguns relógios sempre parados, ou simples mostradores gigantescos sem ponteiros. Algumas cenas são aceleradas em laboratório e mostram a sombra de inúmeras grades de uma estação ferroviária urbana que rastejam rapidamente enquanto o sol cruza o céu também acelerado e o herói caminha indiferente pelas ruas de sua cidade. Não lhe diz mais respeito o passar do tempo.

Estas cenas com a câmera acelerada vão dando uma panorâmica da cidade com o seu ritmo alucinante que passa indiferente pela vida preta, branca e cinza do herói que, também indiferente, percorre sua existência angustiada em busca do seu eu.

Quando o guarda de sua área o ameaça e lhe diz que ele não presta para nada, ambos conversam ao lado de um relógio pintado em um grande mostrador de madeira, um simulacro do tempo que deixou de significar algo, para ele em sua nova e derradeira vida. A partir daquele momento sua vida está completa e traçada. Suas viagens de moto pela América terminaram e ele vai deixar-se perder totalmente no seu idealismo pueril.

O TEMPO DOS HOMENS MORTAIS

Dois boxeadores se debatem em uma luta bonita e violenta. Percebe-se seus músculos contraídos e as gotas de suor escorrendo pelas faces exaustas e concentradas. A câmera, continuando o "close", vai girando ao redor do par de lutadores e, sempre em círculos, vai se afastando do ringue e inicia um passeio rumo às arquibancadas mais altas e distantes do imenso ginásio circular coberto onde a luta está sendo realizada. Na última volta, ao som de uma das músicas triunfais do "Queen", ela gira cento e oitenta graus em um movimento impossível e começa a deslizar pelos rostos da platéia atenta ao espetáculo.

A câmera pára e vai mostrando o rosto de um espectador de olhar profundo, aproxima-se e repousa em seu rosto enigmático. É o ator Christopher Lambert e essas são as primeiras cenas de "**Highlander – O Guerreiro Imortal**".

A história é sobre um conjunto seletivo de homens que há cerca de cinco séculos atrás tornam-se imortais e perambulam pela Terra duelando com espadas especiais, uns contra os outros exterminando-se mutuamente. O último sobrevivente teria o prêmio cobiçado: a sua mortalidade de volta para finalmente poder amar e viver entre os seus semelhantes na paz do tempo finito sobre a Terra, que é comum a todos os mortais. Eles se cansaram de amar, ter filhos e ver os seus envelhecendo e morrendo enquanto eles, solitários e saudosos, vão errando pelo planeta com tantas alvoradas e crepúsculos, uns iguais aos outros em sua eterna monotonia cíclica. O tempo fica perene, eterno e deixa de ser um limite para ser um todo que limita o homem na continuidade de sua existência, imortal sim, mas terrivelmente parcial e particular enquanto experiência humana.

O paralelo com o conde Fosca, personagem do romance de Simone de Beauvoir "**Todos os Homens são Mortais**" é inevitável. No decorrer de sua longa vida ambos ansiam pela morte, pelo fim de uma vida que se repete e onde as novidades do mundo tornam-se aos poucos tão conhecidas e previsíveis como a seqüência sazonal no decorrer de um ano.

Em "**Highlander**", coexistem dois planos temporais. Um que se passa na década de 1980 e o outro que se situa no passado, onde a história do personagem vai sendo contada e seu drama compreendido. Os cortes de um plano de tempo para outro são feitos com base em cenários onde algo fica imutável na história. O céu, as águas de um rio, um pedaço da mata ou o mar. Os homens e as cidades passam, mas a Terra os observa imersa em sua imutabilidade. Não foi Fernand Braudel o historiador que partiu da análise da geografia para só então colocar os homens no teatro etéreo da história?

Usando a natureza a câmera conta a vida dos homens, seus sonhos, suas vitórias e desilusões, os amores e o cotidiano tão repetitivo e comum que cresce até dominar a totalidade da vida dos imortais. Somente uma luta decisiva poderá libertá-los do tédio "mortal" e do limbo atemporal em que se situam.

Quando o herói ganha a última luta ele se sente livre para dedicar-se totalmente ao amor da garota que conhece em nosso tempo, sabe que vai poder entregar-se à paixão, ter os filhos, vê-los crescer e um dia, num futuro agora próximo, envelhecer e morrer como todos os homens. Ele torna-se vitorioso, um mortal como os seus semelhantes.

O RITMO DA NATUREZA E O RITMO DAS CIDADES

Um dos filmes de maior sucesso mundial em 1982/1983 foi "Koyaanisqatsi" com a direção de Godfrey Reggio. O filme é composto de imagens tomadas na natureza e nas cidades dos homens. As imagens não são acompanhadas de nenhum letreiro ou diálogo, o som fica por conta de Philip Glass, um dos "monstros" do minimalismo na música.

Sem atores ou diálogos, o filme é um tratado ecológico abrangente que oferece um panorama vastíssimo da problemática contemporânea à nível de ambiente, qualidade de vida e relacionamento entre os homens e entre os homens e o seu planeta.

A inteligibilidade é possível graças ao trabalho que a câmera executa acoplada à uma avançada tecnologia cinematográfica, truncagem e capacidade do músico, em conjunto com o diretor e a equipe técnica, de inserir as músicas compatíveis com as cenas mostradas. O resto fica por conta de um encadeamento de imagens, de uma seqüência com uma lógica toda particular e genial.

A câmera filma os movimentos das marés, das nuvens que cortam os céus ou das folhas que balançam ao vento em três velocidades: lenta, normal e acelerada. Os ritmos se assemelham uns aos outros, por exemplo, as nuvens em ritmo acelerado lembram as espumas das ondas do mar se quebrando na praia, ou as ondas filmadas em câmera lenta parecem-se com flocos de nuvens se entrecrocando no céu. Os ritmos, mesmo distorcidos pela câmera têm a ver uns com os outros, assemelham-se de algum modo na sua beleza natural, no seu pulsar rítmico da Terra.

O mesmo se dá com as imagens de um conjunto de nuvens que rasga velozmente o céu enquanto suas sombras, refletidas no solo, lhe dão uma surreal teia malhada que escorre pelas rochas e planícies. As sombras em ritmo acelerado destas nuvens escorrem como água pelo chão e mesmo

assim ainda há uma naturalidade, uma leveza nesta visão anômala do mundo proporcionada pela velocidade diversa com que o filme é projetado.

Já o homem e seu ritmo dentro das cidades gigantescas não tem esta mesma pureza estilística ou beleza rítmica. Em câmera acelerada, normal ou lenta, os movimentos das multidões nas avenidas, shopping centers ou rodoviárias superlotadas tem algo de ridículo, de falso e de anti-natural.

Godfrey Reggio desenvolveu um sistema que permite dar uma velocidade e definição de imagem tão perfeita ao filme que conseguiu passar em minutos na tela, todo um dia de uma cidade. A câmera fixada em um ponto apanhando um plano geral dos prédios, ruas e avenidas acompanhou o nascer do sol, sua trajetória pelo céu até o crepúsculo e o anoitecer. Todos os movimentos dos carros, do sol cortando o céu, das sombras se distendendo em sentido contrário ao sol e das janelas das torres comerciais envidraçadas se acendendo freneticamente no final da tarde puderam ser captadas e reproduzidas. Tudo em pouco mais de cinco minutos de projeção.

O filme termina com um míssil explodindo em pleno vôo. A câmera consegue focalizar um destroço que despenca fumegante e acompanhá-lo, em câmera lenta, ao longo de sua queda em direção ao solo. Este destroço símbolo dos nossos problemas e da destruição progressiva do homem e de tudo o que o cerca, perdura minutos intermináveis na tela enquanto a música de Glass vai destilando na platéia atônita um sentimento estranho, difícil de ser identificado mas que é uma mescla das nossas dúvidas e decepções para com a nossa obra. Dá para perceber que algo está muito errado, apesar de não se saber o que fazer exatamente para redimir este erro. É o nosso tempo que se esvai, transformado em tempo mecânico, artificial, doente pelas nossas próprias mãos. Pela nossa razão cristalizada e impermeável àquilo que as populações nativas tanto preservavam, que é o sentimento do todo no universo, dos ciclos da natureza, do clima e dos próprios homens.

O homem meio perdido em apenas um dos lados do seu racionalismo, sem perceber o sentimento, as emoções e os instintos de seu íntimo, pode estar em uma contra-mão histórica, em um equívoco sócio-político.

O que mais fica claro é que nós depravamos os ciclos de nossas vidas, o tempo perverteu-se na medida em que o tempo das fábricas e da produção sistematizada passou a reger o cotidiano dos homens. A prisão humana tornou-se espaço-temporal, total, introjetada em cada momento de trabalho ou de lazer. Este condicionamento é dissecado no filme e mostrado cruelmente através do contraste provocado pelas técnicas de filmagem entre a fluidez dos ritmos da Terra enquanto nature-

za e a neurose dos movimentos da humanidade nos labirintos insanos da técnica e da tecnologia desvinculadas da totalidade do homem e presas exclusivamente ao utilitarismo, ao pragmatismo do lucro e da produção.

A segunda parte do filme está para ser colocada no circuito cinematográfico e vai focar o relacionamento Norte-Sul. Muitas cenas foram feitas no Brasil, Peru, Bolívia, alguns países da Ásia, da África, Europa e Estados Unidos. O diretor pretende continuar a mostrar com a sua técnica – câmeras e música (também de Philip Glass) – as incongruências da aventura do homem na história.

O cinema tem se valido de sua linguagem, da construção de uma estética particular para interpretar os vários conceitos temporais do homem. Estes são alguns exemplos dos muitos filmes já feitos que trabalham estas questões. O tempo é um mistério, tratado pela literatura, pelo cinema, pela música ou pelo teatro com muita magia, porque o assunto é fascinante e propício aos desdobramentos temáticos destas obras de arte, assim como foi propício aos exercícios intelectuais de muitos filósofos no decorrer da história.