



ESPAÇOS ÍNTIMOS: O CANTO E O PLANO FECHADO EM O ABISMO PRATEADO

INTIMATE SPACES: THE CORNER AND CLOSE UP IN THE SILVER CLIFF

Leonardo Ribeiro¹

RESUMO

A presença do mundo se manifesta nos espaços. Bachelard estuda o mundo e as experiências sob um olhar para os espaços e os objetos, enxergando potenciais poéticos em suas materialidades, em como eles nos afetam e conjugam uma intensidade íntima. Este artigo relaciona a perspectiva de Bachelard na experiência cinematográfica. Investiga a estética de um espaço íntimo que adquire força se ampliado aos limites estéticos do cinema. Com a figura dos espaços, como o canto, seria possível uma ressignificação dos planos fechados, detalhes dentro do espaço cinematográfico. O filme escolhido como base para análise é *O Abismo Prateado*, de Karim Aïnouz. Aqui, amplia-se o olhar sobre os espaços das cenas e da tela, entendendo de qual maneira emana os afetos dos espaços e como eles emulam a expressão íntima do ser.

PALAVRAS-CHAVE

Cinema; Espaço; Gaston Bachelard; Karim Aïnouz.

ABSTRACT

*The presence of the world manifests itself in spaces. Bachelard studies the world and experiences from a look at spaces and objects, seeing poetic potentials in their materialities, how they affect us and combine an intimate intensity. This article relates Bachelard's perspective on the cinematic experience. It investigates the aesthetics of an intimate space that acquires strength if extended to the aesthetic limits of cinema. With the figure of spaces, such as corner, it would be possible to redefine close up, details within the cinematic space. The film chosen as the basis for analysis is Karim Aïnouz's *The Silver Cliff*. Here we broaden our gaze on the spaces of scenes and movie screen, understanding how the affects of spaces emanate and how they emulate the intimate expression of being.*

KEYWORDS

Cinema; Space; Gaston Bachelard; Karim Aïnouz.

As artes postulam suas próprias regras de organização do espaço, disposição de cores e objetos. O cinema, enquanto mostra as coisas de sua maneira, não seria imediatamente uma imitação do mundo, mas um mundo em si mesmo, como algo que percebemos. E esse

¹ Leonardo Ribeiro é mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA) e bacharel em Comunicação Social/ Jornalismo, ambos pela UFES. Este artigo é uma parte da pesquisa sobre cinema contemporâneo e sensorialidade desenvolvida durante o mestrado. Contato: leonardofribeiro@gmail.com.



mundo percebido do cinema emularia um certo estar no mundo, que é produzido a partir da experiência cinematográfica.

Um estudo sobre a percepção cinematográfica atentaria também para os espaços fílmicos, assumindo a imagem não só como um corpo que emana afetos, mas como um espaço aparentemente vazio, mas que expande seu campo de influência sobre o espectador, estendendo esse espaço no seu corpo. A imagem cinematográfica está aqui como a imagem poética está para Gaston Bachelard (1989): sem ecos de um passado, com um dinamismo próprio e uma profusão de ecos no espectador.

Em uma obra crítica às metodologias da tradição científica, que revelou as transformações sofridas pela ciência durante o século XX, Bachelard entrou corporalmente nos processos das imagens, analisando uma interação dinâmica e reversa entre o homem e a materialidade das coisas do mundo e despertou no observador a capacidade de experimentá-la com seu corpo.

O privilégio da visão levou a tradição científico-filosófica a se distanciar do corpo e da materialidade. Bachelard, por sua vez, opta por ver a imaginação como um contato físico. Enquanto a tradição elegeu a imaginação formal como pilar, Bachelard trabalhou sobre a imaginação material.

A imaginação formal está diretamente ligada ao olhar, às diretrizes da linguagem e dos significados existentes. “Através da imaginação formal o homem se distancia do mundo, contemplando-o como espetáculo” (BULCÃO, 2003, p. 13). Aqui sua principal função é reproduzir o mundo real, como algo menor à realidade. De outro lado, a imaginação material decide ultrapassar o real, superá-lo.

O que a imaginação proposta por Bachelard busca é se aproximar mais do mundo, de traduzir uma experiência mais física, sensória de percepção do mundo. Em uma experiência mais estética que linguística, mais sensível que inteligível, ela se revela como um exercício mais criador que reproduzidor. Ela é resultado afetivo de um embate corpo a corpo com o mundo, oriundo das vias mais vitais e biológicas do ser. Sob essa perspectiva,



a verdadeira imaginação habita a fronteira entre o humano e o cósmico, ultrapassa os limites impostos pela socialização, o que significa dizer que a imagem transcende infinitamente toda e qualquer significação, assim como o próprio pensamento (BULCÃO, 2013, p. 22).

As imagens se apresentam como um acontecimento, sem passado nem bagagem cultural ou algo que insinua a sua preparação e seu advento. A imagem poética, de mesmo modo, não é eco de um passado. Ela possui uma dinâmica própria, uma ontologia direta e literal; ela se apresenta como uma novidade, algo independente de referências antecessoras, no qual a sua repercussão é mais interessante, é o que merece mais atenção. Bachelard usa a palavra “explosão” (1989).

A repercussão e a percepção carregam um caráter simples e primário, mas fundamental e rico dentro dos estudos da imaginação poética. É a partir dela, desenvolver um exercício de identificar como desperta a criação poética na alma do espectador. Como é depois da repercussão que experimentamos sentimentos e recordações com ressonâncias da nossa percepção do filme é na própria imagem e sua expressão, que não necessitam de um conhecimento, mas de uma consciência, que está o íntimo da questão. Embora Bachelard se refira à leitura de um poema, dar-se-ia para estabelecer parâmetros com a experiência de se assistir a um filme:

[...] a imagem atingiu as profundezas antes de emocionar a superfície. E isso é verdade numa simples experiência de leitura. Essa imagem que a leitura do poema nos oferece torna-se realmente nossa. Enraíza-se em nós mesmos. Nós a recebemos, mas sentimos a impressão de que teríamos podido criá-la, de que deveríamos tê-la feito (BACHELARD, 1989, p. 7).

Bachelard (1989) faz uma reflexão sobre os espaços e a intimidade, a partir de um estudo fenomenológico sobre as imagens que nos remetem à essência íntima do ser humano. Ele constrói uma imagem da intimidade de dentro dos espaços cotidianos. Um dos primeiros seres a serem refletidos é a casa, que figuraria uma tentativa de integrar todos os seus valores particulares no interior de valores fundamentais, uma vez que é nela que pela primeira vez significamos a função de habitar. Nascemos e construímos nossos valores dentro dela e é ela que os representa e os armazena. A casa seria nosso primeiro universo, nosso “canto do mundo” (BACHELARD, 1989). É dentro da casa que nossas lembranças estão guardadas, é pelos espaços, cômodos, corredores que são encontrados “fósseis de



duração concretizados por longas permanências” (BACHELARD, 1989). Desse modo, na casa, a memória está mais relacionada aos espaços do que ao tempo. Bachelard resume o espaço à função de comprimir o tempo. E a casa espelharia o primeiro modo do ser humano, corpo e alma unidos, porque é nela que a vida começa. A casa tem um tempo próprio.

Em sua reflexão, Bachelard admite a casa como um ser vertical e concentrado, que se eleva e que carrega consigo uma consciência de centralidade. Essa verticalidade vai do porão ao sótão, que, de certa forma, polariza nossas memórias e desenha nossas nuances psicológicas, indo da racionalidade do teto à irracionalidade do porão.

O teto revela imediatamente sua razão de ser: cobre o homem que teme a chuva e o sol. [...] Mas ele [o porão] é a princípio o ser obscuro da casa, o ser que participa das potências subterrâneas. [...] No sótão, camundongos e ratos podem fazer o seu alvoroço. Quando o dono da casa chegar, eles voltarão ao silêncio da toca. No porão, agitam-se seres mais lentos, menos saltitantes, mais misteriosos. [...] No sótão, a experiência diurna pode sempre dissipar os medos da noite. No porão, há trevas dia e noite (BACHELARD, 1989, p. 36, 37).

Karim Aïnouz é um diretor cearense nascido em 1966. É formado em arquitetura e urbanismo pela Universidade de Brasília (UNB) e mestre em Teoria do Cinema pela Universidade de Nova York. Na década de 1990 foi editor assistente de três filmes americanos: *Veneno (Poison)*, 1991, de Todd Haynes, *Swoon – Colapso do desejo (Swoon)*, 1992, de Tom Kalin, e *Ambição em alta voltagem (DeadPresidents)*, 1995, de Albert e Allen Hughes. Nessa época também dirigiu os curtas-metragens *Seams* (1993) e *Paixão Nacional* (1996).

Antes de dirigir seus longas-metragens, roteirizou os de outros realizadores, como *Abril despedaçado* (2001), de Walter Salles, *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005), de Marcelo Gomes, e *Cidade Baixa* (2005), de Sérgio Machado. Em 2002, Karim lança seu primeiro longa, *Madame Satã* (2002), seguido de *O céu de Suely* (2006). Realizou a série *Alice* (2008) para HBO Brasil. *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), *O abismo prateado* (2011), *Praia do futuro* (2014) completam sua direção em longas-metragens de ficção. Aïnouz também já dirigiu documentários, como *Diego Velázquez - Realismo selvagem (Diego Velázquez ou leréalismesauvage)*, 2015), falado em francês.



Os longos planos sem corte da obra de Karim exploram a experiência infinda do cotidiano. Com histórias a partir de uma narrativa marcada por ambiências óticas e sonoras, há um tratamento pormenorizado sobre o cotidiano, fazendo o espectador provar do tempo real com os personagens. Desse tratamento específico, manifesta-se uma experiência afetiva marcada por uma sensorialidade dispersiva. O autor filma pequenos acontecimentos esticando o tempo e fazendo dele, em suas frações ordinárias, uma experiência de sobrevalorização sensorial a repercutir nos sentidos do espectador. *O abismo prateado* é analisado a partir de seus espaços fílmicos e físicos. A cidade e o enquadramento, o espaço da tela, de uma maneira em que, como já dito, se admite o cinema como um mundo próprio a ser percebido e vivenciado.

O mundo vivenciado está mediado por nossa experiência. E nossa consciência de experiência nos prepara para um contato com o mundo, em uma relação de dois corpos e duas presenças intercambiais. A presença do mundo se manifesta nos espaços, que nos atingem. O que investigo aqui é a instauração do espaço na *mise-en-scène*, na imagem cinematográfica: como os espaços materializam o mundo, dentro do universo fílmico.

O abismo prateado começa com o som da praia, do mar. A experiência do espaço se inicia com a dimensão sonora de sua imensidão. Bachelard nos ajuda a entender a natureza íntima por meio de uma busca na sua expressão poética. Segundo Bachelard, a arquitetura do espaço, seus objetos dão o contorno da condição humana; a forma é o conteúdo.

Da mesma maneira que Bachelard, em *A poética do espaço* (1989), examina a materialidade do ato poético pelos objetos da casa, como cofres e gavetas, poder-se-ia entender muito das condições dos personagens do filme de Aïnouz observando os objetos com os quais eles interagem. No início do filme, o marido de Violeta, momentos antes de desaparecer, abre a geladeira passa segundo pensando e olhando o seu interior. A menina que Violeta conhece no banheiro do aeroporto carrega uma coleção de “Band-Aids” colados no braço.

O espaço e sua matéria estariam muito ligados a uma distância que separa os corpos. A presença que se manifesta no entre das coisas. Há um entre espaço que não é só afeto, que não se encerra na própria afetividade. Esse espaço poético vivido pode ser leve ou pesado, grande ou pequeno – ele carrega valores de expansão.



O espaço vivido de Bachelard encontra paralelos com o mundo percebido de Merleau-Ponty e, ademais, com o que este chama de carne do mundo. O que Merleau-Ponty se atenta aqui é à experiência do corpo com o mundo (este, enquanto outro corpo), um contato reversível que evidenciam duas estruturas sensíveis, na qual uma estrutura pode ter sua sensibilidade estendida à outra. Merleau-Ponty em *O visível e o invisível* comenta sobre essa relação:

O visível à nossa volta parece repousar em si mesmo. É como se a visão se formasse em seu âmago ou como se houvesse entre ele e nós uma familiaridade tão estreita como a do mar e da praia. No entanto, não é possível que nos fundemos nele nem que ele penetre em nós, pois então a visão sumiria no momento de formar-se, com o desaparecimento ou do vidente ou do visível (MERLEAU-PONTY, 1971, p. 128).

O espaço e sua carne estariam sempre em contato com o indivíduo. Quando Merleau-Ponty fala da similaridade do mar com a areia, poder-se-ia pensar em como o próprio espaço de *O abismo prateado* está familiarizado com Violeta, em como ele muda de acordo com o comportamento da personagem; em como, voltando a Bachelard, o espaço segue a expansão íntima de Violeta.

As referências que Merleau-Ponty e Bachelard fazem a elementos da natureza atravessam o olhar fenomenológico e se estreitam com a experiência que o filme de Karim entrega. Em um momento, Violeta está carregada de irritação em meio a um terreno em obras, quando ela se depara com uma pequena mata com árvores cujas folhas balançam. A força leve do vento lhe atenua os ânimos, e isso resvala pelo filme.

A natureza é vista pela filosofia fenomenológica como um ambiente puro, sagrado. Está livre de qualquer intervenção ou história humana. Há uma leveza que se assemelha ao alívio que Violeta sente diante das folhas balançando. O que talvez ela também estivesse buscando quando recorre à praia, como seu marido parece buscar um respiro no início do filme. “A paz da floresta é para ele a paz da alma. A floresta é um estado da alma” (BACHELARD, 1989, p. 192).

O espaço íntimo, visto isto, quanto mais esvaziado do mundo, mais adquire força. Quanto mais reduzido mais é potente na dinâmica do interior com o exterior. E a imagem poética busca a materialização de espaço, no intuito de traduzir literalmente seus valores e sentidos.



Aliando o olhar de Bachelard sobre a imagem e os espaços a *O abismo prateado*, pode-se dizer que a imagem cinematográfica “torna a alma bastante sensível para receber a impressão de uma sutileza absurda” (BACHELARD, 1989, p. 212).

Adiante em seu estudo, Bachelard começa a procurar por outras materialidades que expressam maneiras íntimas de habitar. Como pode-se ver, quanto menor, mais potencial íntimo o elemento pode carregar. É o que acontece com o canto, para Bachelard. Ele diz:

[...] todo canto de uma casa, todo ângulo de um quarto, todo espaço reduzido onde gostamos de encolher-nos, de recolher-nos em nós mesmos, é, para a imaginação, uma solidão, ou seja, o germe de um quarto, o germe de uma casa (BACHELARD, 1989, p. 145).

O canto, como espaço reduzido, denota uma imobilidade, uma impossibilidade de fuga de si mesmo. Violeta está em uma situação parecida no início de *O abismo prateado*, que constrói esse clima pela escolha de planos fechados. Os planos de sua casa não capturam a imagem dos cômodos por inteiro, mostrando fragmentos dos espaços. O mesmo acontece em cenas externas. O campo de vista limitado enfatiza pelo mínimo, pelo recorte de uma cidade grande. Nas ruas, em espaços amplos o que se nota é uma atenção a pequenos pedaços da cidade, sem a intenção de capturá-los por inteiro (Figura 1). Violeta está sempre em primeiro plano, com o rosto e toda sua intensidade muito próximo da câmera (Figura 2). O enquadramento que pouco captura forma uma paisagem íntima da cidade e uma imagem muito potente de intimidade. Seria possível uma ressignificação do plano fechado/detalhe como, subsidiado por Bachelard, um canto do mundo no espaço cinematográfico.



Figura 1 - O ABISMO PRATEADO. Karim Aïnouz. 2011. (83 min).



Figura 2 - O ABISMO PRATEADO. Karim Ainouz. 2011. (83 min).

O que se condensa no plano fechado do rosto são os sentimentos mais profundos. No primeiro ato de *O abismo prateado* há uma certa imobilidade que se nega, há um ser comprimido na imagem, que ao mesmo tempo que insinua um ambiente externo também comprime Violeta no quadro. O semblante da personagem indica seu estado e sua condição no mundo descolado dele. Aqui, o plano fechado, como o canto, seria, segundo Bachelard, uma figura de refúgio.

[...] o canto “vívido” rejeita a vida, restringe a vida, oculta a vida. O canto é assim uma negação do Universo. No canto, não falamos a nós mesmos. Se nos lembramos das horas do canto, lembramo-nos de um silêncio, de um silêncio de pensamentos. [...] Recolher-se ao seu canto é sem dúvidas uma expressão pobre. Mas é pobre porque tem muitas imagens, imagens de grande ambiguidade, talvez mesmo imagens psicologicamente primitivas. Por vezes, quanto mais simples é a imagem, maiores são os sonhos (BACHELARD, 1989, p. 146).

Em planos que se expressam pelo mínimo, os cantos são bastante expressivos, por outro lado, abrindo espaço para um transbordamento emocional a partir de uma aproximação densa e literal. Outros planos muito próximos, como os da cena de sexo (Figuras 3, 4), nos levam a outros cantos do corpo, onde a ideia do canto e do plano fechado como uma abertura se aplica ainda melhor. Há uma abertura para o excesso na cena de sexo, exibindo dobras, contornos e o contato violento entre dois corpos. Essas imagens reverberam para o espectador como uma força, uma intensidade que desenha todo estado emocional do ser na situação apresentada.



Figura 3 - O ABISMO PRATEADO. Karim Aïnouz. 2011. (83 min).



Figura 4 - O ABISMO PRATEADO. Karim Aïnouz. 2011. (83 min).

Assim como o espaço define o ser e o canto é o ser da casa (BACHELARD, 1989), o plano fechado exhibe a maior expressão do ser. Na dança frenética de Violeta, o plano fechado acompanha a explosão se avizinhandando, bem como na cena seguinte, com Violeta na praia (Figura 5). A personagem, em um de seus momentos mais vigorosos, procura a praia, como se nela houvesse uma força vital para sua efervescência íntima. Sua angústia encontra seu lugar mais franco e gráfico, apenas com um plano detalhe bem próximo de um dos seus olhos.



Figura 5 - O ABISMO PRATEADO. Karim Aïnouz. 2011. (83 min).



Bachelard empreende seu estudo pela estética da vida comum com ajuda da poética extraída dela. Usa termos como “efêmero”, “particular”, “coisas insignificantes” como ponto de partida para chegar à “alma dos cantos”, aos “mistérios das coisas”. Os espaços comuns, o rosto de Violeta, os planos fechados de Karim são ao mesmo tempo unidades de lugar, de ser e de ação de uma imensidão íntima.

Então, do fundo do seu canto, o sonhador recorda todos os objetos de solidão, os objetos que são lembranças de solidão e que são traídos unicamente pelo esquecimento, abandonados num canto (BACHELARD, 1989, p. 151).

A imensidão íntima está próxima de uma expansão do ser (BACHELARD, 1989), contida na vida cotidiana e presa dentro do semblante de Violeta. E só no canto, no plano fechado do rosto que se consegue chegar perto da imensidão da personagem. Na espacialidade poética que se pode observar um caminho da intimidade do ser à sua expansão. O tratamento estético do espaço lhe estende a face, desdobrando-o. Um lugar mostra seus adjetivos, um objeto ganha verbos de ação. “Dar seu espaço poético é dar-lhe mais espaço do que aquele que ele tem objetivamente, ou melhor dizendo, é seguir a expansão do seu espaço íntimo” (BACHELARD, 1989, p. 206). A grandeza da intimidade em *O abismo prateado* estaria na proximidade dos sentimentos de Violeta, da proximidade da câmera e da expressividade intensa de um corpo em uma intensa ebulição.

Referências

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Rio de Janeiro: Eldorado Tijuca, 1989.

BULCÃO, Marly. Bachelard: A noção de imaginação. In: **Revista Reflexão**, Campinas, nos 83/84, p. 11-14, jan./dez., 2003.

BULCÃO, Marly. Gaston Bachelard: Corpo e matéria como fundamentos da imagética criadora. In: **Revista Prometeus**. Ano 6, N 12, julho-dezembro, 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

FILMOGRAFIA

O ABISMO PRATEADO. Direção de Karim Ainouz. São Paulo: RT Features, Vitrine Filmes, 2011 (83 min).