



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS - FAFICH

Pós-Graduação *Latu Sensu* em Comunicação:

Imagens e Culturas Midiáticas

Nádia Carvalho Louzada

O PAPEL DA CÂMERA NA NARRATIVA FÍLMICA:

Apontamentos sobre Reflexões de um liquidificador

(André Klotzel)

Belo Horizonte

2011

Nádia Carvalho Louzada

**O PAPEL DA CÂMERA NA NARRATIVA FÍLMICA:
Apontamentos sobre Reflexões de um liquidificador
(André Klotzel)**

Monografia apresentada ao programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de especialista em Comunicação: Imagens e Culturas Midiáticas.

Orientadora: Cláudia Cardoso Mesquita

Belo Horizonte

2011



Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade De Filosofia E Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

**Ata da Defesa do Trabalho de Conclusão de Nádia Carvalho Louzada
Número de Registro na UFMG 2011680225**

Às quinze horas e trinta minutos do dia 20 de dezembro de 2011, na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, reuniu-se a comissão examinadora constituída pelos professores Profa. Dra. Cláudia Mesquita (orientadora – Universidade Federal de Minas Gerais) e Prof. Delfim Afonso junior (Universidade Federal de Minas Gerais). A comissão reuniu-se para julgar o trabalho final da aluna Nádia Carvalho Louzada, intitulado: **“O papel da câmera na narrativa filmica – apontamentos sobre Reflexões de um Liquidificador”**, requisito parcial para obtenção do **Grau de Especialista em Comunicação Social** da Universidade Federal de Minas Gerais, **área de Imagens e Culturas Midiáticas**. Abrindo a sessão, a Presidente da Comissão, Profa. Dra. Cláudia Mesquita apresentou a banca e em seguida passou a palavra à candidata para apresentação de seu trabalho final. Após a apresentação, seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa de Nádia Carvalho Louzada. Logo após, a Comissão se reuniu, sem a presença da candidata e do público, para julgamento e expedição do resultado final. A Comissão Examinadora julgou a candidata **apta a receber o grau de Especialista em Comunicação Social, com a nota de 85,00 (oitenta e cinco pontos) no Trabalho de Conclusão**. O resultado final foi comunicado publicamente à candidata pela Presidente da Comissão que encerrou a sessão, lavrando assim, o presente documento, que será assinado por todos os membros participantes da Comissão Examinadora.

Belo Horizonte, 20 de dezembro de 2011.


Profa. Dra. Cláudia Mesquita
UFMG


Prof. Delfim Afonso Junior
UFMG

RESUMO

Através deste trabalho realizamos uma pesquisa sobre a narrativa cinematográfica com o olhar voltado para uma obra de ficção do cinema. Utilizando como objeto o filme Reflexões de um liquidificador, de André Klotzel, e passamos pelos elementos que compõem a narração audiovisual, nos atendo à problemática da focalização e do olhar pelo qual a história é contada ao espectador. Elemento utilizado como principal, a câmera tem papel de destaque entre os procedimentos técnicos empregados na construção narrativa.

Palavras-chave: Narração, Câmera, Ponto de vista, Focalização.

SUMÁRIO

1) INTRODUÇÃO	5
2) APRESENTAÇÃO DO OBJETO	6
3) DESENVOLVIMENTO DO PROBLEMA E ANÁLISE DO OBJETO	12
3.1) Variações do foco narrativo	12
3.2) O papel da câmera	17
4) APONTAMENTOS FINAIS	24
5) BIBLIOGRAFIA E FILMOGRAFIA	26

1) INTRODUÇÃO

Neste trabalho, buscamos abordar a problemática da narração no cinema - e investigar a câmera como elemento potencialmente definidor de um estilo, mas também de uma materialização de pontos de vista, dando sua contribuição para a focalização em uma narrativa audiovisual ficcional.

Para desenvolver esta proposta, teremos como objeto de análise o filme *Reflexões de um liquidificador*, de André Klotzel, lançado em 2010. Entre os trabalhos do mesmo cineasta figuram, juntamente com curtas e documentários, longas ficcionais como *A marvada carne* e *Capitalismo selvagem*, lançados respectivamente em 1986 e 1994. Nos dois filmes, Klotzel participa da elaboração dos roteiros. De tom satírico, eles se caracterizam pela exploração dramática de gêneros já estabelecidos, experimentando novas possibilidades temáticas e narrativas. No primeiro, o filão do filme caipira é atualizado na história de um homem que deseja a todo custo comer carne de boi; no segundo, a narrativa parodia a telenovela para abordar a história de um magnata do ramo da mineração que retoma o passado e redescobre sua estranha origem. Ambos têm como protagonista a atriz Fernanda Torres e foram significativamente premiados em festivais de cinema.

Em *Reflexões de um liquidificador*, os elementos cômicos, também presentes nos dois primeiros longas, resvalam para o humor negro, em uma história narrada por um eletrodoméstico. Ao contar o drama de um casal de meia idade, o filme trabalha de maneira instigante as possibilidades narrativas no cinema, dialogando com o gênero policial e o filme *noir*. *Reflexões* parte de um roteiro que beira o nonsense, utilizando recursos estéticos e procedimentos técnicos que nos aproximam dos personagens e de seu contexto, mas que também explicitam a artificialidade do cinema e de suas artimanhas narrativas.

Defendemos a hipótese de que o longa explora de maneira consciente os ricos procedimentos de linguagem oferecidos pela utilização da câmera, e multiplica os focos narrativos, proporcionando alterações no ponto de vista segundo o qual a cena é apresentada e a história é narrada. Propomos, assim, investigar alguns parâmetros que envolvem a narração de histórias no cinema, com ênfase sobre a questão do ponto de vista. Nosso objeto empírico - *Reflexões de um liquidificador* - apresenta um narrador vocal intra-diegético (o liquidificador), mas, mesmo assim, porta variações do foco narrativo, alternando diferentes

perspectivas ao “narrar”. Nosso propósito, mais especificamente, é examinar o papel que a câmera tem nessa variação de pontos de vista, a partir de alguns exemplos e análises.

2) APRESENTAÇÃO DO OBJETO

Para avançarmos é necessário indicar em que sentido compreendemos termos e conceitos fundamentais para a análise. Nosso foco é o cinema de ficção e os parâmetros envolvidos na narração de histórias através de imagens e sons. De maneira geral, toda ficção parte de uma “fábula”, história ou conteúdo narrativo que pode ser contado sem o recurso a imagens e sons (através de uma sinopse, de uma narrativa oral, de um roteiro escrito etc.). Na passagem para a forma audiovisual, a fábula é contada ao espectador através de uma trama de imagens e sons, organizados pela instância narrativa, que pode privilegiar diferentes focos neste seu “narrar”. De acordo com André Gaudreault e François Jost, em *A narrativa cinematográfica* (2009), a “narração” seria:

(...) um discurso no qual se referencia – com maior ou menor dificuldade, embora ele esteja sempre presente – um narrador, essa instância que nos dá informações sobre os estados sucessivos dos personagens, em uma ordem dada, em um vocabulário escolhido e que faz mais ou menos “passar” seu ponto de vista. (2009, p. 39)

Lembremos que quando se conta uma história oralmente, tem-se a operação de narração através da voz do narrador; nos filmes de ficção, nem sempre há uma voz que narra e, quando há, o seu poder é limitado. A narração no cinema se dá através dos cinco materiais de expressão, como pontuam Gaudreault e Jost: “*imagens, ruídos, diálogos, menções escritas, música*” (2009, p. 44). Esta operação envolve algumas dimensões fundamentais. Aqui nos interessa apontar, especialmente, as diferenças entre narração “objetiva”, “objetivante” ou onisciente (quando se narra “de fora”, simulando-se uma espécie de narração “em terceira pessoa”, pela instância, que não participa diretamente da história, mas pode se posicionar em todos os pontos de vista possíveis para melhor contar); e narração “subjetivante”, quando se busca privilegiar a perspectiva, os sentimentos e olhar de um personagem envolvido na história. Neste caso, dentre os procedimentos mais usuais de focalização, encontra-se a presença de uma voz narradora em primeira pessoa (quando um personagem é também narrador), mas também o recurso às chamadas “tomadas subjetivas”, quando a câmera apresenta literalmente ao espectador aquilo que o personagem vê ou, conforme Marcel

Martin, “*cujo olho [o da câmera] se identifica com o do espectador por intermédio do olhar do herói*” (1990, p. 32)¹. Tais procedimentos implicam, portanto, a escolha do foco narrativo, ou focalização, que é construído pela operação de narrar e corresponde à maneira como se estrutura o olhar em um filme: de onde se mostra, de que perspectiva os fatos nos são apresentados? Sobre a focalização, Gaudreault e Jost (2009) afirmam:

(...) “para evitar a carga semântica excessivamente visual dos termos visão, campo, ponto de vista”, Genette (1972) propõe o termo focalização, que remete ao núcleo da narrativa (...): a) narrativa não focalizada ou com focalização zero: quando o narrador é “onisciente”, isto é, ele diz mais do que sabe qualquer personagem; b) narrativa com focalização interna fixa: quando a narrativa mostra os acontecimentos como que filtrados pela consciência de um único personagem; c) narrativa com focalização externa: quando ao leitor ou espectador não é facultado conhecer os pensamentos ou sentimentos do herói (...). (2009, p. 167)

A maioria dos filmes narrativos é construída “como se fosse” uma narração em “terceira pessoa” (o narrador se esconde em narrativas “não focalizadas”, no dizer de Gaudreault e Jost, ou no máximo que assumem “focalização externa”). Todavia, optamos pelo estudo de um filme no qual figura a voz de um narrador em primeira pessoa, um personagem-narrador intra-diegético, que participa do mundo narrado, ainda que aquilo a que o filme nos dê acesso não esteja a todo tempo mediado por sua consciência e seu olhar (no caso de *Reflexões*). Todo filme que usa um narrador em primeira pessoa tem que lidar com o fato de que aquela é apenas uma voz entre outras vozes, não se trata do canal narrativo exclusivo².

Se estamos interessados no papel da câmera, é necessário considerar outro parâmetro implicado na análise das narrativas cinematográficas: o estilo, que corresponde à maneira singular como uma obra “trama” suas imagens e sons. O estilo é o conjunto de atributos ou características de uma narrativa específica, as escolhas decisivas que engendram a passagem da fábula (conteúdo narrativo) em trama audiovisual. Os procedimentos de câmera em *Reflexões* conformam um importante traço estilístico. Para uma apresentação do filme, antes

1 Ressaltamos aqui a distinção elementar entre o que tratamos por “tomada subjetiva” e “narração subjetivante”. Quando utilizamos o primeiro conceito, pensamos nos planos que apresentam o olhar do personagem, mostrando-nos o mundo, as situações e interações segundo seu ponto de vista literal; com o segundo, queremos nos referir não apenas à tomada literalmente subjetiva, mas também às situações em que a câmera, mesmo quando “objetiva”, busca compor e apresentar as imagens em consonância com o estado emocional do personagem, com seu sentimento de mundo e vivência subjetiva dos fatos narrados, através do recurso a diferentes procedimentos estilísticos.

2 Sobre esta questão, ver o texto bastante completo de Ismail Xavier sobre *São Bernardo*, de Leon Hirzsmann: “O olhar e a voz. A narração multifocal do cinema e a cifra da História em São Bernardo”, publicado em 1997.

de passarmos à análise específica de segmentos, buscaremos caracterizá-lo a partir dos parâmetros aqui elencados.

a) A fábula

O filme *Reflexões de um liquidificador* nos apresenta a história de Elvira, dona de casa que, depois que fechou com o marido a loja de vitaminas, fonte de renda do casal, passa os dias em casa. Logo no início da narrativa, através de um diálogo com seu liquidificador mais antigo, sabemos que seu marido, Onofre, sumiu há mais de uma semana. Elvira resolve ir então à delegacia. No decorrer do filme saberemos como, a partir de dado momento, ela passa a conversar com o liquidificador, sendo a única, entre todos os personagens, a realizar tal feito, estabelecendo diálogos complexos, discutindo e sendo aconselhada pelo eletrodoméstico, que adquire consciência e capacidade de se comunicar depois que quebra e tem as suas hélices trocadas por novas. Relevante dizer que o liquidificador não apenas dialoga com Elvira em cena, como é responsável pela narração, ao espectador, da história que nos é contada (o que não deixa de ironizar nossa capacidade de aceitar todas as narrativas – mesmo as menos críveis – no cinema³).

No decorrer do filme são feitas retrospectivas do passado recente do casal (os seus últimos meses), apresentadas sob a forma de uma série de *flashbacks* a partir do tempo presente (quando Onofre já está desaparecido): desde o momento da troca das hélices, ainda com a loja de vitaminas funcionando; passando pela fase inicial de consciência e questionamentos do eletrodoméstico; pelo fim da loja de vitaminas e a mudança do casal; o novo emprego, como vigia, de Onofre; até seu caso com uma enfermeira, fato que Elvira descobre através do liquidificador. Neste último *flashback*, o eletrodoméstico, tendo sido levado por Onofre para ser vendido em um boteco, e fracassada a venda, ao voltar para casa conta a Elvira que viu o mar. Sua confissão conduz à informação de que Onofre está fazendo viagens para a praia com uma outra mulher (enquanto ele lhe dizia, em diálogos que

3 Tal ironia endereçada ao pacto de crença estabelecido pelo espectador com a ficção pode ser tida como uma provocação trabalhada por um filme consciente de seus efeitos. Na relação com qualquer filme ficcional, concordamos que há, latente, uma espécie de pacto tácito em que o espectador se dispõe a suspender a descrença e a aceitar o que a narrativa lhe oferece durante a projeção. Seria necessária outra oportunidade para desenvolvermos melhor tal questão, que não se coloca como foco desta pesquisa em torno de *Reflexões de um liquidificador*.

acompanhamos, estar dobrando a carga horária e fazendo plantões no trabalho). Elvira resolve, então, investigar.

Intercalando tais momentos do passado ao tempo presente, vemos a busca de Elvira pelo marido e as investigações dos policiais, que tomam a mulher como a principal suspeita (inclusive porque Onofre era sujeito pacato e de bons amigos). Finalmente, acompanhamos outra volta ao passado em que, de fato, vemos como Elvira, tomada pela raiva do marido ao constatar sua traição, o assassina e tritura seu corpo, órgãos e ossos, no liquidificador, que a esta altura, tornou-se não apenas testemunha consciente, mas cúmplice dos acontecimentos.

b) Narração e focalização

A narração em *Reflexões de um Liquidificador* articula passado e presente em um encadeamento de imagens que nos insere no universo da fábula. A integração de sons e imagens compõe um ambiente ora tenso e perturbador, que nos remete à ambiência do gênero policial *noir*, inclusive pela presença de personagens como o investigador Fuinha, mas também por características fotográficas como sombras e angulações, e pela estrutura narrativa em flashback, bastante frequente neste gênero. Mas, de uma maneira geral, o diálogo com o policial tem um tom de revisita irônica, distanciada, prevalecendo um clima descontraído, farsesco e mesmo cômico. A narração é subjetivante, sendo atribuída parcialmente a um personagem-narrador: o liquidificador. Em termos de construção temporal, a narrativa se desenvolve em dois tempos: inicia-se no presente, quando a desapareição de Onofre já é fato consumado; e, para contar a história do casal, recua ao passado, que se desenvolve linearmente, através de uma série de *flashbacks* que se alternam com o presente da narrativa⁴.

O narrador vocal, em *Reflexões*, tem autoridade parcial: nem tudo que é no filme narrado pode ser atribuído ao olhar ou à voz do liquidificador; é desse personagem intradieético, no entanto, a perspectiva privilegiada, embora a narração não coincida inteiramente

4 Sobre a revisita a gêneros já estabelecidos no cinema, importante notar que tanto a estrutura em flashback quanto a presença de um personagem-narrador dialogam com a tradição do filme policial e *noir*. Uma extensa discussão é feita entre acadêmicos e cinéfilos a respeito do reconhecimento do *noir*. Segundo Fernando Mascarello, no livro *História do cinema mundial* (2006), o mais indicado é utilizar o termo para filmes que, de acordo com o autor e com base em extensa pesquisa bibliográfica, apresentam, “entre os elementos narrativos (...) a complexidade das tramas e o uso do flashback (concorrendo para desorientar o espectador), além da narração em over do protagonista masculino. Estilisticamente, sobressaem a iluminação low-key (com profusão de sombras), o emprego de lentes grande angulares (deformadoras da perspectiva) e o corte do big close-up para o plano geral em plongée (este, o enquadramento *noir* por excelência)”. (2007, p.181).

com ela (basta lembrar que vemos acontecimentos não presenciados nem narrados por ele – como a visita de Elvira à delegacia). Importante notar ainda que, por se tratar de um liquidificador, o incomum personagem-narrador do filme de Klotzel é essencialmente uma *testemunha* dos fatos, e pouco age, para além de, nalguns momentos, disparar sozinho (seu papel decisivo na trituração de Onofre depende das ações de Elvira).

Sendo assim, é assumida a focalização interna na perspectiva do liquidificador, que atua como narrador-personagem, intra-diegético, auxiliando a contar a história. Notamos, entretanto, que não se trata de um “narrar” totalmente restrito a sua voz ou a seu olhar literal. Condição frequente em filmes narrados em primeira pessoa; mesmo assumindo um narrador intra-diegético, o narrar no cinema envolve outros canais (além da voz *over* ou locução) e nem tudo pode ser atribuído à voz do narrador, como nos explica Ismail Xavier, em texto sobre *São Bernardo* (Leon Hirszman):

Ao lado desta instância narrativa criada pela voz, há outras que se atualizam no filme, seja pela imagem ou por outros “fatos” sonoros, como é o caso da música (extra-diegética). Se a narração no cinema é sempre resultado da interação entre várias instâncias que se manifestam através de materiais heterogêneos, simultâneos, o analista tem sempre de verificar se as várias instâncias (palavra, mise-en-scène, olhar da câmara, montagem, música extra-diegética) se organizam para trabalhar “na mesma direção”, de modo a fazer sentido em se falar em um ponto de vista da narração. Pode não haver esta conjunção dos canais, como acontece em muitos filmes modernos onde há disjunção, o filme se fazendo do conflito entre as diferentes posturas associadas aos diferentes canais. (1997, p. 5)

O narrador em *Reflexões de um liquidificador* conduz a história, expõe como adquiriu consciência, reflete sobre os seres humanos, comenta as experiências de Elvira e, no presente, narra acontecimentos passados. Além de narrar, interage em cena com Elvira, sob a forma de diálogos. Nalguns casos, o eletrodoméstico introduz as novas informações e os fatos que serão apresentados. Mas, ressaltamos, nem tudo é narrado por suas palavras e segundo sua perspectiva.

A eleição do personagem-narrador nos coloca, portanto, diante de ao menos três características importantes de *Reflexões de um liquidificador*: 1) O personagem-narrador não é pivô, mas testemunha de uma história cuja protagonista é Elvira (e Onofre, secundariamente); 2) O fato de que ele conversa apenas com Elvira lança dúvidas, ironicamente, sobre a sanidade psíquica da personagem, o que nunca é refutado ou efetivamente confirmado pelo filme; 3) A presença de um narrador liquidificador produz um evidente efeito humorístico (ainda que, no mais das vezes, de um humor que beira o nonsense) e possibilita distanciamento cômico da história dramática que nos é contada, assim

como do gênero cinematográfico com que esta narrativa dialoga.

c) Estilo

Os seus figurinos, a caracterização, e os cenários, por exemplo, não remetem a uma época muito precisa. Pode bem ser o presente, mas não há ênfase sobre atualidades que o sublinhem. Neste sentido, podemos pensar que o filme trabalha com um universo de classe média baixa paulistano, algo atemporal, sem excessiva estilização. Certamente, a câmera articula um dos fundamentais traços estilísticos da obra. Ismail Xavier, em *O discurso cinematográfico*, nos diz do papel central da câmera, de seus movimentos especialmente nas narrativas ficcionais:

As metáforas que propõem a lente da câmera como uma espécie de olho de um observador astuto apoiam-se muito no movimento de câmera para legitimar sua validade, pois são as mudanças de direção, os avanços e recuos, que permitem as associações entre o comportamento do aparelho e os diferentes momentos de um olhar intencionado. Ao lado disso, o movimento de câmera reforça a impressão de que há um mundo do lado de lá, que existe independentemente da câmera em continuidade ao espaço da imagem percebida. (2005, p. 22)

Em *Reflexões*, são múltiplos os seus papéis: ela auxilia, por exemplo, no trabalho de atribuir humanidade e individualidade ao liquidificador, aproximando-nos de sua perspectiva, destacando sua figura, em detrimento dos demais personagens (focalizando-o em *contra-plongée*⁵, por exemplo). Ela se movimenta de diversas formas. Assume posições e movimentos diferentes de acordo com a intenção e a sensação que se quer produzir. Por vezes, assume o olhar do liquidificador, por outras o de Elvira, ou o do carteiro, mas também um olhar que não poderia ser atribuído a nenhuma dessas personagens. Multiplica os focos narrativos, é fluida, muito movente, às vezes subjetivante, participa da cena, exprime valores dramáticos.

A música é elemento importante e bastante presente. Embora o filme não seja marcado integralmente por comentários musicais, eles são fundamentais e ajudam a ditar um tom fluente para a narrativa (em acordo com a movimentação da câmera, muito frequente), mas não necessariamente brando. São muito presentes os ruídos e sons ambientes,

5 Procedimento importante na focalização de uma cena, Martin (1990) discorre sobre a importância dos ângulos e as intenções que orientam suas escolhas: “A contra-plongée (o tema é fotografado de baixo para cima, ficando a objetiva abaixo do nível normal do olhar) dá geralmente uma impressão de superioridade, exaltação e triunfo, pois faz crescer os indivíduos e tende a torná-los magníficos, destacando-os contra o céu aureolado de nuvens. A plongée (filmagem de cima para baixo) tende, com efeito, a apequenar o indivíduo, a esmagá-lo moralmente, rebaixando-o ao nível do chão, fazendo dele um objeto preso a um determinismo insuperável, um juguete de fatalidade.” (1990, p. 41)

estrategicamente incluídos e destacados, remetendo especialmente aos diferentes objetos que compõem a cozinha: o tic-tac de um velho despertador, pingos que caem da torneira sempre quebrada da pia, mas também ruídos da rua ouvidos da casa térrea onde vive Elvira.

3) DESENVOLVIMENTO DO PROBLEMA E ANÁLISE DO OBJETO

3.1) Variações do foco narrativo

Como já introduzimos, a narrativa em *Reflexões de um liquidificador* é conduzida pelos relatos de um narrador-personagem: como explicita o título, um velho liquidificador. Na história do casal protagonista, Elvira e Onofre, enquanto é visto pelo homem em sua condição de mero objeto, ele se torna, para a mulher, sujeito, cúmplice, companheiro. Isso enriquece o estatuto desse peculiar personagem-narrador, cuja possibilidade de fala, testemunho e interação é associada à relação com uma única personagem e com sua subjetividade – podendo, portanto, sequer existir enquanto tal, para além de sua imaginação e de suas projeções.



Elvira investiga a suspeita levantada pelo liquidificador

Ao falar da possibilidade de narrar através de um dispositivo técnico como o cinema, não poderíamos ignorar uma dimensão fundamental desta peculiar forma de narração. Afinal, como afirmam Gaudreault e Jost (2009), enquanto a narração oral ocorre *in presentia*, ou seja, por meio da interação face a face entre o narrador e o narratário, a narrativa fílmica acontece *in absentia*, ou seja, existe um lapso entre a câmera que filma e o espectador na sala de cinema. Outro aspecto caro à enunciação cinematográfica é a possibilidade da existência, conforme os autores, de duas instâncias que narram, como ocorre em *Reflexões*, sendo uma delas a voz *over* e a outra “o grande imagista”, ou seja, a narração em termos imagéticos e sonoros, o arranjo de imagens e sons.

Especificamente na obra trabalhada, pelo encadeamento de imagens e voz narradora, somos conduzidos pela ficção, de modo que as cenas dialogadas e os relatos, em momentos de narração *over*, se complementam. Nota-se, portanto, que no filme a voz narradora coexiste com uma forma de contar que independe do narrador-personagem: um "narrar imagético".

Como nem tudo nos é apresentado segundo o “olhar” exclusivo do liquidificador, pode-se dizer que convivem as duas instâncias narradoras citadas acima: além da voz *over*, há o chamado “grande imagista” (GAUDREULT e JOST, 2009), o arranjo de imagens e sons - que se relaciona com ele, mas tem autonomia perante o personagem-narrador.

Contudo, nem todas as narrativas audiovisuais contam com um narrador vocal, intra ou extra-diegético⁶. O “narrar” no cinema se faz, principalmente, através de recursos e procedimentos técnicos e estéticos que se encarregam de nos apresentar a história por meio de imagens, sons e diálogos, articulados na montagem. Presente um narrador intra-diegético, seu poder é apenas parcial. Ismail Xavier conclui em seu artigo que

(...) uma narração em primeira pessoa no cinema tende a ser ilusória. Quando em ação uma voz explícita da personagem-narradora, haveria, pelo menos, uma segunda instância sempre presente, apta a interagir com a primeira, apta na maioria das vezes a efetivamente prevalecer na construção dos efeitos. (1997, p. 7)

Na ficção dirigida por Klotzel, embora tenhamos a presença da narração em primeira pessoa (pelo liquidificador), a focalização se aproxima também da perspectiva da protagonista Elvira (por inusitado que pareça, o narrador intra-diegético é amigo e cúmplice da personagem principal). Mas vale lembrar que há muitas cenas que nos são apresentadas sem a presença de nenhum dos dois personagens. Assim, a instância nos apresenta a experiência de outros personagens, segundo variadas perspectivas (ora aproximando-se da “focalização zero”, de uma “terceira pessoa” cinematográfica, ora da “focalização externa”). Por exemplo,



mostrando-nos o que vivencia o carteiro (na cena em que este flagra Onofre com a enfermeira, em frente ao hospital). Até mesmo o casal de vizinhos são apresentados em situação na qual nem o liquidificador nem Elvira estão presentes (quando, no cinema e depois no carro, ele tem uma crise de ciúmes porque

ela fitava a barba de um homem). A suspeita do investigador Fuinha em relação a Elvira também é trabalhada fora da presença e do saber de protagonista e narrador, na delegacia; inclusive a formulação da hipótese “absurda” (quando ele imagina e descreve de maneira

6 Utilizamos o termo “diegese” para identificar todos os elementos que integram a ficção. Citando Metz, Jacques Aumont e Michel Marie informam, no *Dicionário teórico e crítico de cinema*, que a diegese é “a instância representada do filme, ou seja, o conjunto da denotação fílmica: a própria narrativa, mas também o tempo e espaço ficcionais implicados na e por meio da narrativa, e com isso as personagens, a paisagem, os acontecimentos e outros elementos narrativos, porquanto sejam considerados em seu estado denotado”. (2003, p. 78)

exata como Elvira teria executado o crime e eliminado o corpo: “liquidificador nele! a mulher fez picadinho do marido”).



O liquidificador figura, assim, também como um “álibi” para o narrar, que prescinde de sua voz e presença na apresentação de muitos dos fatos importantes para a compreensão da história. Sua presença, no entanto, confere efeito cômico e desconcerto à narrativa, possibilitando tingir de ironia a história bastante dramática que nos é contada. Nalguns trechos, em oposição aos citados anteriormente, notamos que o liquidificador assume mesmo o lugar que seria de um narrador onisciente. Por exemplo, quando Elvira se deita, após a chegada de Onofre com o liquidificador na sacola, fracassada a venda pretendida. Onofre anda sumido, às voltas com muitos “plantões”, e Elvira parece suspeitar de alguma coisa. Na cama, o marido já dormindo, ela o observa e cheira, buscando vestígios. Em *over*, o liquidificador diz, como que a comentar essa situação que ele não presencia (comentando, portanto, as imagens que vemos): “Nem se deu ao trabalho de me tirar da sacola e foi pro quarto sofrer. Bem feito! Bem feito!”.

Ao longo do filme, notamos que as imagens ora apresentam o que é narrado pela voz *over*, ora vão, pouco a pouco, através de diálogos e outros recursos, apresentando-nos os elementos da história. Como afirmam François Vanoye e Anne Goliot-Lété, no livro *Ensaio sobre a análise fílmica* (1994), o narrador-personagem, em muitos momentos, “*sabe e faz com que saibamos (focalização mental) e ele vê e ouve e faz com que vejamos e ouçamos (focalização audiovisual)*” (1994, p. 47).



Quando a narrativa está a cargo do “grande imagista”, sem a mediação do personagem-narrador, o princípio é semelhante. Em uma das cenas, por exemplo, vemos Elvira ao telefone, em *plongée* (perspectiva que denota sua fragilidade⁷), descobrindo que o

marido lhe mentira, ao ligar para o seu trabalho e escutar, de um outro funcionário, que

7 Marcel Martin trata com propriedade sobre as possibilidades de expressão atribuídas à câmera e as possibilidade de ângulos em *A linguagem cinematográfica*: “ângulos de filmagem excepcionais podem adquirir uma significação psicológica precisa (...)”. (1990, p. 40)

Onofre está de folga. Ouvimos todo o diálogo, com a reprodução das falas do funcionário do outro lado da linha (focalização sonora). Quando esta focalização acontece em momentos em que a narração é feita pelo liquidificador, a correspondência de fala e imagem tende a ditar a apresentação dos fatos, muitas vezes segundo o ponto de vista (nem sempre literal) do narrador-personagem.

A proposta de brincar com o ponto de vista de um objeto já se faz notar desde os créditos iniciais. Sobre tela preta, ouvimos em primeiro plano ruídos familiares, de utensílios de cozinha e barulhos de rua, tal como escutados de uma casa térrea. Sobre a tela aparecem as logomarcas movendo-se de maneira lúdica, em diálogo com cada ruído que é destacado. Depois, já na primeira sequência, temos a apresentação e o estabelecimento da figura narradora. O filme se inicia com *travellings* que nos mostram a cozinha e os seus utensílios; em seguida, ainda sobre as tomadas de potes, vasilhas e talheres, o liquidificador inicia a sua narração: compartilha os questionamentos sobre sua nova e sobre a antiga condição, especula sobre como seria viver quando ainda não era dotado de fala e de consciência. Apresenta-se: “liquidificador e testemunha, máquina de moer e cúmplice”. Enquanto isso, os objetos da cozinha são mostrados em detalhes, em uma cena que intercala planos com movimentos e enquadramentos diversos. Destacam-se assim os utensílios de uma cozinha simples, antes mesmo da apresentação de qualquer pessoa. Quando o narrador-personagem fala sobre si



mesmo, a câmera, em *contra-plongée*, rodeia o eletrodoméstico, destacando o foco segundo o qual parte significativa da história nos será contada. A apresentação de Elvira – também responsável, mas indiretamente, pelo foco narrativo – é feita a partir de mais um objeto: é o copo de vidro (plano de detalhe) no qual se derrama água que nos conduz ao plano de conjunto em que Elvira e o liquidificador, protagonista e narrador, aparecem juntos em quadro pela primeira vez.

De um modo geral, a voz do liquidificador é acompanhada por imagens correspondentes aos fatos narrados, contíguas (no espaço da cena em que o narrador se faz presente) ou complementares, ilustrando ou dialogando com aquilo que o narrador-personagem diz ou com sua presença. Em outros momentos, em que ele nos situa em relação à história, iniciando a narração dos fatos já ocorridos, as cenas são como que recuperadas do passado, sendo introduzidas a partir das falas do liquidificador, mas em seguida

desenvolvendo-se com autonomia, independentemente da voz. São notórios os vários momentos em que acompanhamos a história sem a mediação do narrador, através, exclusivamente, do agenciamento de imagens e sons. Sendo assim, observamos como o trabalho de câmera tem, no “narrar”, fundamental importância. Voltaremos, detidamente, à exploração deste aspecto.

As locuções são frequentemente vinculadas a sequências específicas que transcorrem nos ambientes da casa de Elvira, mas também se relacionam com planos abertos da cidade de São Paulo, aéreas que ajudam a estabelecer ligações entre diferentes segmentos, e cujas imagens dialogam com as descobertas e reflexões do eletrodoméstico sobre “os humanos” e seu mundo. O narrador-personagem, por vezes, antecipa os acontecimentos e cenas que estão por vir, situando o espectador e fornecendo informações a respeito dos personagens e do contexto. O liquidificador, mesmo não sendo – como buscamos sugerir – o protagonista da história, é importante para o desenvolvimento da trama.

Já Elvira, como dito, é a personagem central e a principal responsável pelo desenrolar dos fatos e pela evolução da trama; podemos pensar que a nossa aproximação ao eletrodoméstico é mediada por esta personagem, já que é ela que nos põe em contato com ele e que, de certa forma, ao interagir, reconhece-lhe a consciência e a “vida”. Mas devemos lembrar que o liquidificador narra diretamente a história, dirigindo-se a nós, independentemente de seu diálogo com Elvira, o que expande o nonsense, como que lançando suspeitas sobre a nossa própria “sanidade”, espectadores⁸.

Acompanhando a vida de Elvira e a emergência da consciência do liquidificador, pelas idas e vindas na narrativa, o tempo presente e as recuperações do passado, sabemos que o filme dura exatamente o suficiente para nos mostrar o que houve, apresentando os personagens e seus dramas à medida que permitem a compreensão da fábula. Do ponto de vista da construção temporal, supomos que os fatos narrados se dão durante cerca de quatro meses: do início da traição ao assassinato e ao início das investigações. A história narrada no presente reporta fatos passados, mas em paralelo acompanhamos o presente, quando já

8 Com isso queremos destacar, novamente, a ironia que a escolha do liquidificador como narrador implica: ela evidencia o quanto é artificiosa a escolha do ponto de vista segundo o qual contar uma história no cinema (e como suspendemos a descrença, dispostos a “entrar” na história).

ocorrem as investigações, tempo em que Elvira e o Liquidificador interagem como personagens.

Mesmo sendo o narrador intra-diegético e tendo presença intensa como personagem, a história contada por esta singular testemunha gira em torno do casal Elvira e Onofre, focalizando especialmente o drama da mulher. Mas a eleição de um narrador liquidificador tem importantes consequências. De um lado, como personagem, o liquidificador falante torna ambivalente o estado subjetivo de Elvira, sugerindo tacitamente – mas nunca explicitando ou “revelando” – possíveis complicações psíquicas e emocionais (já que ela é a única a ouvi-lo e a conversar abertamente com ele). De outro, este personagem-narrador fora de qualquer padrão, associado ao conteúdo narrado, garante o inusual efeito cômico que circunda a história, que tem algo de nonsense e humor negro. O disparate de ouvirmos um narrador liquidificador produz ainda, a nosso ver, certo efeito reflexivo: ele evidencia o fato de que se trata de uma história narrada, indicando, de novo tacitamente, a gratuidade e arbitrariedade na escolha de um ponto de vista segundo o qual contar qualquer história no cinema.

3.2) O papel da câmera

Vários elementos e procedimentos são relevantes para a construção de uma narrativa audiovisual. Na passagem da fábula à trama narrativa, são determinantes as escolhas de fotografia, música, encenação e montagem, que conformam marcas estilísticas e afetam o espectador. Em *Reflexões*, o trabalho de câmera se destaca como elemento empregado na construção de um estilo e na evocação de um universo subjetivo. Ele torna interessante e fundamental a análise dos planos e de suas características centrais (enquadramentos, ângulos e movimentos de câmera), buscando-se identificar os efeitos que tais escolhas engendram. Marcel Martin, no capítulo “O papel criador da câmera”, de *A linguagem cinematográfica* (1990), discute o enriquecimento proporcionado pela câmera à composição do filme:

(...) a câmera, permanentemente móvel (função rítmica), cria uma espécie de dinamização do espaço, que se torna fluido e vivo aos invés de um quadro rígido (...) (quase se poderia falar de uma função coreográfica da câmera, na medida em que ela é que dança); por outro lado, os movimentos constantes da câmera, modificando a todo momento o ponto de vista do espectador sobre a cena, cumprem um papel parecido com da montagem e acabam por conferir ao filme um ritmo próprio. (1990, p. 46)

Além da sofisticação do trabalho de câmera, notamos que, do ponto de vista dramático, *Reflexões* se caracteriza por um roteiro engenhoso. À partida, por exemplo, não

é explicitada a causa do desaparecimento de Onofre nem qual é a responsabilidade de Elvira. A nervosia da protagonista, no começo, pode ser atribuída ao fato em si (o desaparecimento). Mas já são colocadas pistas, que apanhamos aos poucos, à medida que nos introduzimos na história, lidando com a desconcertante presença de um liquidificador falante. É ele quem, na narração e nos diálogos, introduz alguns elementos: “Quem sabe ela consegue enganar a polícia e se acalmar um pouquinho?”; “Eu sou um liquidificador; *você me fez de arma* e agora vai sobrar pra mim?”. Aliada desta elaborada construção dramaturgica e de um humor negro que matiza a tensão dramática e a construção psicológica da protagonista, notamos a importância do trabalho de câmera: com movimentos sofisticados e fazendo-se “sentir” em cena, a câmera empresta à narrativa características de filme moderno, contribuindo em alguns momentos para embaçar as fronteiras entre subjetividade e objetividade, entre o que “realmente aconteceu” e a maneira como os fatos foram vivenciados pela protagonista Elvira⁹.

Assim, a utilização da câmera em *Reflexões* é bem marcada e peculiar, inclusive por se posicionar não raramente em locais inusuais, segundo ângulos que diferem das apreensões que teríamos se estivéssemos presentes na cena. Além disso, a câmera é extremamente móvel. Muitas vezes, sua presença mediadora se faz “sentir” em cena. Sua possibilidade de se mover, de se colocar em pontos de vista onde dificilmente nos posicionaríamos, pode bem se relacionar com o fato de que o liquidificador da casa adquire consciência e fala. Ainda nos primeiros minutos do filme, temos uma série impactante de movimentos: a câmera se move do telhado para o jardim da casa, da janela para os objetos do quartinho de despejo, percorre a cozinha até focalizar em close o reflexo da janela no azulejo, trafega pelo quarto do casal das cortinas até o corpo de Elvira, deitada sobre a cama, em uma série de travellings vertiginosos e elaborados. A que ponto de vista se poderia atribuir tais façanhas? “Não ser gente já é uma forma de ser feliz”, diz o liquidificador, enquanto a câmera prossegue seus movimentos, realizando uma série de aéreas sobre casas e prédios da cidade de São Paulo. Mesmo que exhiba onisciência e onipresença, em seus giros a câmera parece dialogar, a seu modo, com a

9 Como escreve Bordwell, buscando identificar características do cinema moderno, em oposição ao clássico: “Para o cinema clássico, enraizado na novela popular, a história curta e o teatro do século XIX, a ‘realidade’ se assume como uma coerência tácita entre eventos, uma consistência e clareza da identidade individual. A motivação realista corrobora a motivação composicional conseguida através da causa e do efeito. Mas a narrativa de arte e ensaio, ao utilizar chaves da modernidade literária, questiona tal definição de real: as leis do mundo podem não ser cognoscíveis, a psicologia pessoal pode ser indeterminada. Assim, as novas convenções estéticas exigem apoderar-se de outras ‘realidades’: o mundo aleatório da realidade ‘objetiva’ e os estados passageiros que caracterizam a realidade ‘subjetiva’”. (BORDWELL, 1996, p. 206) (tradução nossa).

liberdade adquirida pelo liquidificador, que deixou a condição de objeto inanimado para



adquirir consciência e vida. Depois de se mover por vários pontos da cidade (ruas, supermercados...), a câmera adentra uma lanchonete, onde a história do casal (e da consciência do velho liquidificador) será contada a partir do passado.

Fazendo jus à inusitada narração de uma história por um liquidificador, o trabalho de câmera nos apresenta espaços segundo uma perspectiva que dificilmente teríamos a olho nu. Notamos, assim, que a “realidade” a que o filme nos introduz corresponde a uma realidade fílmica, transfigurada, só possível em uma narrativa cinematográfica. De início a fim temos marcada fortemente a presença da câmera, sendo impossível não notarmos uma apreensão peculiar dos fatos; ela se “faz sentir”, indicando que se trata de uma história audiovisualmente narrada (e não a própria vida se desenvolvendo perante os nossos olhos). O trabalho de câmera, assim, não é apenas essencial para marcar a narração dos acontecimentos e introduzir os personagens, suas singularidades e seus aspectos psicológicos, como porta uma espécie de reflexividade e ironia tácitas (também evidente na eleição de um narrador-liquidificador, rigorosamente inverossímil e só possível no cinema).

Temos ao longo do filme trechos – mais ou menos explícitos – que exemplificam bem a utilização destes recursos e papéis atribuídos à câmera, inclusive na multiplicação das focalizações. Há movimentos de câmera que sugerem um “olhar” presente em cena, mas que não poderia ser atribuído nem ao liquidificador nem a qualquer outro personagem diretamente. Mesmo assim, nalguns momentos, a câmera parece reforçar uma perspectiva subjetivante, como que a buscar empatia com a maneira como os personagens (e a protagonista, em especial) vivenciam a história.

Essa busca por empatia, por contaminar o trabalho de narrar pelos sentimentos dos personagens, através do trabalho de câmera, estão especialmente presentes em alguns segmentos. Um deles é aquele em que Onofre, marido de Elvira, leva o liquidificador contra sua vontade para ser vendido; no ritmo dos passos do homem, a câmera na mão se movimenta, acompanhando o liquidificador na sacola, em primeiro plano, em um

enquadramento instável e desordenado. A câmera segue o homem e a sacola no percurso feito



até o local em que o objeto, sentindo-se traído (o que notamos através da narração *over*), será vendido. A cena tem apenas 33'' e uma sucessão de planos e cortes (nove cortes ao todo), que buscam figurar a perspectiva do liquidificador, com enquadramentos que o “diminuem” quando o vemos na sacola, sacudido e

misturado a outros objetos, ou quando vemos Onofre em *contra-plongée*, angulação que denota seu poder e superioridade em relação ao personagem-narrador.

Outro trecho marcante em que este enquadramento desordenado reaparece é o clímax do filme, quando nos são reveladas as condições de execução de Onofre e eliminação do corpo. Este é o trecho em que a narração, através do trabalho de câmera, mais evidentemente busca empatia com o ponto de vista da protagonista, esforçando-se por entrar “em fase” com sua subjetividade convulsa. Bastante longa (com 5' e 2''), a sequência pode ser dividida, de acordo com os cortes em *fade* feitos em diferentes ambientes da casa, em três partes (59:08 a 59:40 a 01:00:52 a 01:04:10). Ao longo da sequência, acompanhamos o desenrolar dos fatos, muitas vezes via tomadas subjetivas, que equivalem ao olhar de Elvira; num crescendo, vamos sendo envolvidos, a câmera vai como que incorporando a personagem e nos sugerindo a subjetividade da protagonista, prestes a cometer uma insanidade, o assassinato do próprio marido. Seguimos todo o seu percurso, por quase todos os ambientes da casa, através de enquadramentos que nos sugerem o quanto os sentimentos de Elvira se encontram afetados. Assim, através de perspectivas e ângulos desordenados, primeiros planos e planos de detalhe desequilibrados, foco distorcido e câmera em movimento passando, sem cortes, de um ponto a outro do cômodo, temos não apenas uma apresentação objetiva dos fatos, mas “contaminada” pela maneira como a protagonista os vivencia. Vejamos.

Na primeira parte, com o tempo total de 32'', temos três planos em que Elvira se arma para matar o marido.

Na segunda parte, com 72'', temos a cena do assassinato, composta basicamente de primeiros planos e detalhes; no campo, à direita, em cima da mesa, está o liquidificador,

inanimado. Já no quarto, diante da mulher, Onofre aparece frágil, iluminado pelo foco de luz que vem da porta; à sombra, vemos a mulher. O trecho tem fim com a alternância de primeiros planos entre a mulher e o marido: enquanto Onofre agoniza, a sombra de Elvira cresce na parede, como uma assombração que, sob efeito da luz fora de campo, aumenta à medida que ela se afasta em direção à porta de saída.

Na parte final da sequência (com 3'33''), a câmera passeia pelo ambiente - seja antes, no quarto de despejos, ou depois, na cozinha - através de vários cortes e movimentos, acompanhando o ritmo dos movimentos da mulher ao golpear e moer o corpo e os membros do marido. São muitos cortes ritmando planos que variam entre diferentes movimentos de câmera, enquadramentos e angulações.



No quarto de despejos, Elvira, antes de cortar os membros do marido, se abaixa e retira sua aliança



Elvira prepara o liquidificador para moer os ossos de Onofre



Em seguida dança enquanto o liquidificador tritura os ossos, a câmera faz movimentos desordenados

É importante voltar a notar que a câmera porta uma dimensão reflexiva e irônica tácitas, mostrando-se e nos lembrando que estamos diante de uma ficção, de apreensões calculadas de um universo diegético, o ato de narrar sendo tematizado de forma imanente à imagem. Esta reflexividade, que no cinema moderno foi bastante utilizada para bloquear a imersão acrítica do espectador no universo da ficção, no filme de Klotzel parece almejar, sobretudo, fazer coro à “liberdade” do liquidificador (a câmera fazendo-se “sentir”, em uma narrativa conduzida por esse singular personagem-narrador), mas também aproximar-se, ao “narrar”, da vivência dos personagens, Elvira em particular.

Será que o liquidificador existe apenas graças ao estado de confusão mental em que Elvira se encontra? Mas como o eletrodoméstico pode então narrar o filme? Nossa hipótese é de que o filme não tem focalização interna fixa, alternando-se entre “focalização zero” e focalizações “externas”, incluída a perspectiva de Elvira, embora o narrador vocal seja o liquidificador. Em parte, é significativo como a câmera nos aproxima de Elvira e de suas confusões mentais ou emoções através de movimentos e ângulos. Nesta lógica, percebemos como em algumas partes a focalização é de Elvira (a partir do arranjo de imagens e sons pelo “grande imagista”), noutras é deliberadamente atribuída ao liquidificador.

Com um pouco de atenção percebemos, ainda, como a câmera adota procedimentos distintos para apresentar a realidade quando Elvira ainda não sabe da traição de Onofre e depois que sabe. Nalgumas cenas em que a câmera se faz perceber ela corrobora, justamente, sentimentos da protagonista. Por exemplo, no início da narrativa, quando alguém toca a campainha e Elvira pensa ser o investigador, muda-se significativamente a forma como a cena é mostrada. A câmera faz movimentos desordenados e acompanha o desespero contido da mulher, que pensa – embora tais pensamentos e sentimentos não sejam explicitamente pelo filme “devassados” – que será pega a qualquer momento (10’36’’). Isso quando ainda não sabemos exatamente como tudo aconteceu. O trabalho de câmera antecipa, assim, a instabilidade emocional de Elvira, antes mesmo que os acontecimentos passados que a motivam nos sejam apresentados.

Sendo assim, notamos que é frequente a alternância – e mesmo o embaralhamento, em cena – de diferentes pontos de vista, privilegiados ao se contar a história. Buscamos esclarecer com um exemplo. Em uma das cenas, que tem início em 25’23’’, vemos o casal tomando uma sopa no jantar; é claramente o ponto de vista de Elvira o assumido. Em meio ao quase total silêncio, em que é possível ouvir apenas os sons fora de campo de ruídos e o tic-tac do relógio a bater os ponteiros, percebemos o incômodo da mulher com o constante e característico barulho que Onofre emite ao tomar a sopa. São intercalados planos médios que passam do homem à mulher, através de cortes rápidos, sempre segundo a mesma perspectiva; no tempo diegético o liquidificador ainda não conversava com Elvira, mas se manifestava disparando sozinho, ou não funcionando quando era ligado. É em uma destas manifestações que o eletrodoméstico, de repente, interrompe o silêncio e o barulho emitido por Onofre a cada colherada, e começa subitamente a funcionar. Percebemos então que o foco muda e é assumida a focalização do liquidificador; começamos a ver a cena por detrás do personagem,

e depois que o casal se levanta para verificar o que está acontecendo, é feito um movimento de câmera mais raro, uma panorâmica vertical: é quando Elvira e Onofre abrem a tampa do liquidificador e temos o ponto de vista subjetivo do objeto de cozinha, encarando os rostos da dupla do interior.



Neste quadro, pela panorâmica vertical, o liquidificador fita os protagonistas

Há, assim, momentos em que a focalização é claramente atribuída ao narrador-personagem. Nalguns deles, a câmera movente apresenta o “olhar” literal do eletrodoméstico. Por exemplo, quando temos a panorâmica, na loja de vitaminas, em que o ponto de vista do liquidificador é assumido, e a câmera gira várias vezes numa panorâmica veloz em 360°, produzindo a sensação de que giramos como as hélices (movimento que figura também a passagem do tempo, como o giro convulso dos ponteiros de um relógio acelerado, conforme o narrador: “sete meses passaram rápido, muito rápido!”). Ou quando, na mudança, vemos as ruas de São Paulo segundo o seu “olhar”, em uma série de travellings do alto da camionete (ele se entusiasma com o que vê, particularmente com a fonte do Parque Ibirapuera). Há mais uma ocasião em que a focalização indica a interessante passagem de objeto a sujeito: quando o eletrodoméstico e Elvira conversam sobre o crime cometido, sobre como se portam diante e se safam do investigador (em 48’27’’), por exemplo: começa o dialogo e a protagonista aparece em plano de detalhe, mas desfocada, e o liquidificador, enquadrado em plano médio e nítido; em seguida, é feito um corte e a câmera muda: ele continua em destaque, nítido, mas agora em primeiro plano, e ao fundo ela permanece sem foco, em segundo plano.



Através da fixidez da câmera, em uma das cenas, temos um momento claro em que a focalização é atribuída a Elvira; ali há, também, uma sugestão contundente da possível

insanidade da protagonista, através de uma mudança no trabalho de câmera. Embora neste segmento (em 56'34'') Elvira esteja mais uma vez falando com o eletrodoméstico, nos é sugerido que apenas interpela um objeto sem vida. Com uma expressão forte, em um



momento de raiva, ao descobrir a traição de Onofre por intermédio do personagem-narrador, Elvira encara a câmera que se posiciona como o liquidificador, mas encontra-se parada, imóvel, em contraste com outros momentos ao longo da narrativa, extremamente móveis e “subjativantes”, como

já notamos.

Sendo assim, assumimos alternâncias na focalização e o papel decisivo da câmera na construção de uma trama não apenas pouco convencional, mas narrada de maneira inusitada, irônica e consciente.

4) APONTAMENTOS FINAIS

Neste trabalho, buscamos identificar e analisar alguns parâmetros importantes na construção de uma narrativa ficcional no cinema. Interessou-nos, especialmente, o trabalho de câmera, e como ele é investido de um papel não apenas estético, mas narrativo, participando do trabalho de focalização.

Em *Reflexões de um Liquidificador*, acompanhamos como são frequentes e importantes os movimentos de câmera, que não apenas conferem ritmo e fluidez ao filme, mas participam da multiplicação de focalizações, estabelecendo, em algumas cenas, uma alternância entre os pontos de vista de Elvira e o do Liquidificador. Se este personagem narra o filme, não é apenas dele o ponto de vista segundo o qual os fatos nos são apresentados. A câmera tem papel importante nas variações que esta narrativa comporta, como buscamos identificar a partir da análise de alguns exemplos.

Em nossa leitura, defendemos ainda que, em sua extrema mobilidade, a câmera teria um papel reflexivo tácito, em uma narrativa bastante auto-consciente: ela faz coro à ironia que a escolha do Liquidificador como narrador implica, evidenciando o quanto a narração de histórias no cinema se dá a partir de uma série de artifícios.

5) BIBLIOGRAFIA E FILMOGRAFIA

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro – 3º Edição. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

BORDWELL, David. **La narración en el cine de ficción**. Ediciones Paidós Ibérica – Barcelona, 1996.

GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Tradução: Adalberto Müller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover Faleiros. Brasília: UnB, 2009.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**; tradução: Paulo Neves – 1ª Edição. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MASCARELLO, Fernando. Film Noir. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papyrus, 2006, pp. 177-188.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÈ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**: tradução de Marina Appenzeller – 4º Edição. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência - 3ª Edição revista e ampliada. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005. v. 1. 212 p.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a voz. A narração multifocal do cinema e a cifra da História em 'São Bernardo'**. In: *Literatura e sociedade - revista de teoria literária e literatura comparada*, nº2. São Paulo: 1997. p. 126-138.

Filmografia:

Reflexões de um liquidificador (2010, 80 minutos)

Atores: Ana Lúcia Torre, Selton Mello, Germano Haiut, Fabíula Nascimento.

Gênero: Drama

site oficial: <http://www.reflexoesliquidificador.com.br>

Estúdio: Brás Filmes / Aurora Filmes

Direção: André Klotzel

Roteiro: José Antônio de Souza

Produção: André Klotzel

Música: Mário Manga

Fotografia: Uli Burtin

Direção de arte: Jean-Louis Leblanc e Ana Rita Bueno

Figurino: André Simonetti

Edição: Letícia Giffoni