

O Visitante Contemplativo: Hospitalidade e Recuo Calculado no Filme “A Casa de Sandro”, de Gustavo Beck¹

Diego Baraldi de LIMA²
Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, MT

Resumo

Nesse ensaio, através da descrição e análise de passagens do filme “A casa de Sandro” (Gustavo Beck, Brasil, 2009, 75 minutos), esquadrihamos como os procedimentos formais adotados pelo cineasta privilegiam a exploração sensorial dos espaços da casa, arranjados enquanto matéria de composição plástica e sonora. Tomamos o cineasta como um visitante contemplativo, que, a despeito das marcas reflexivas colocadas em cena, mantém um recuo calculado em relação ao sujeito filmado, tomado como anfitrião. Ao investir nesse recuo e na rigidez da composição da mise-en-scène, o filme revela um afastamento do visitante diante de seu anfitrião, em prol desses procedimentos formais que conformam a relação entre ambos. O ensaio integra nossa pesquisa centrada nas variações da cena da hospitalidade no documentário brasileiro recente.

Palavras-chave

Documentário brasileiro; hospitalidade; antecampo; “A casa de Sandro”.

1 Introdução: um desavisado quase adentra a cena

“Eu entendi você falar assim: vocês estão fumando aí?”, brinca Sandro com o homem que abandonara a conversa ao perceber que a situação estava sendo filmada. Esse personagem, do qual vemos apenas parte do corpo à direita do quadro, entrara desavisado em cena, no momento em que Sandro comentava algo – para aqueles que filmam³ – sobre a relação entre limites e liberdade. Quando surge, de súbito, pela margem direita do enquadramento, ouvimos o homem cumprimentar a equipe e estender a mão a Sandro, a quem se dirige com formalidade (ele fala “Seu Sandro”). A câmera faz um breve deslocamento para a direita, em direção a este que, inadvertidamente, agora também compõe o quadro, embora desenquadrado. Entretanto, nesse gesto integrador (realçando a

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema do XV Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professor adjunto do Curso de Comunicação Social da Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá-MT. E-mail: diegobaraldii@gmail.com.

³ Nessa cena é impossível discernir quem são as pessoas a quem Sandro dirige sua fala. Aparentemente, há pessoas na margem esquerda do fora de campo (pessoas a quem ele dirige o olhar em momentos distintos dessa cena) e aqueles que estão no antecampo (atrás da câmera, a filmar). Aqui, assumiremos que essas pessoas fazem parte da equipe do filme. Em *A casa de Sandro*, pelos sussurros que surgem do antecampo em algumas passagens (que comentaremos adiante), percebemos que há mais de uma pessoa atrás da câmera. Em nenhum momento há uma interação verbal explícita (reversível) entre cineasta e filmado.

entrada do personagem em cena), a câmera não se interessa em procurar o rosto da pessoa, que começa a falar sem se preocupar se estaria, eventualmente, atrapalhando uma conversa em andamento. Ele pergunta se “tá bem adiantado, já andaram bem aí, as filmagens”, o que nos permite imaginar que seja um conhecido ou um vizinho que sabe que, há alguns dias, uma equipe de filmagens acompanhava a rotina do artista plástico Sandro Donatello Teixeira. Assim que o pintor confirma que muito já foi filmado e começa a discorrer sobre a rapidez de Picasso ao pintar uma tela, esse personagem faz um gesto com a mão (Figura 1) e indaga: “Vocês estão filmando aí?”. Não ouvimos a resposta da equipe, mas tão logo lança a questão, o personagem coloca a mão no ombro de Sandro, como em um sinal de despedida, e abandona o quadro. “Fugir da tomada já é, antes de tudo, saber um pouco sobre ela”, lembra Comolli (2008, p. 53). Aqui, mais do que uma fuga, é como se o personagem caísse em si, percebendo que ingressara indevidamente na cena. A câmera confirma o desinteresse pelo personagem inesperado e se movimenta para a esquerda tão logo Sandro volta a falar. Reposiciona, assim, o artista plástico ao centro do quadro, como se deixasse o outro personagem para lá, fora de cena mesmo. Mas o olhar de Sandro para a margem direita do quadro, em busca do personagem de saída, faz com que a cena se amplie, a despeito da aparente indiferença da câmera em relação a outra coisa que não o artista plástico. É como se, pela primeira vez no filme, um personagem, de início ausente do campo, desestabilizasse levemente o foco de uma cena fortemente fechada em sua composição visual (mesmo que a montagem sonora, como desenvolveremos adiante, esteja sempre convocando a atenção do espectador para o que há para além das bordas do quadro). Se em várias passagens do filme a rigidez da composição revelará pequenas surpresas que surgem na tomada, essa cena com o personagem intruso parece ser a única em que a câmera se vê obrigada a se deslocar por causa de algo que adentra o quadro.

Quando Sandro percebe que o personagem se afastara para não “atrapalhar” a situação, convoca-o a retornar à varanda (Figura 2). “Não... Qual é o problema? Não tem problema nenhum. Eu pensei que você fosse apertar um, porra! Pô!”, brinca Sandro com o homem, que retorna ao campo pela borda direita e continua a conversar com o artista. Em tom falastrão, Sandro explica ao personagem que entendera que ele havia dito “vocês estão fumando aí” (e não “filmando aí”), e que ficara contente por imaginar que o personagem retornaria com um baseado (Figura 3). A palavra “baseado” não é mencionada, mas a fala e os gestos de Sandro referem-se a isso. Sem aderir por completo a essa fala, e também procurando colocar-se em cena (mesmo que continue a não aparecer inteiramente em

quadro), o personagem reage com humor: “Que é isso? Não sei nem o que é isso, cara!”. Ao perceber que o homem não deseja se comprometer com a situação envolvendo o hipotético baseado, Sandro tranquiliza-o: “Não... porque depois vai ser cortado, umas cenas, vamos montar⁴, não dá pra ficar assim fumando, porra...” (Figura 4). Parcialmente instalado no quadro – o rosto no fora de campo – e já mais confortável na situação, ouvimos a conversa entre o personagem e Sandro sobre as situações filmadas até ali e sobre como a montagem daria conta dos eventuais imprevistos.

Essa cena, filmada em um único plano, é um dos poucos momentos de *A casa de Sandro* (Gustavo Beck, 2009) em que se explicita a interação entre aqueles que compõem a cena, ainda que não ouçamos nenhuma reação do cineasta e de sua equipe. Poderíamos sugerir que o deslocamento da câmera, ao incluir/excluir o intruso, funciona como uma resposta não verbal daqueles que estão no antecampo em relação à ação e ao diálogo que transcorre em cena. Ao apontar para a câmera e revelar, na sua fala, que participa ativamente das filmagens em sua casa e no seu ateliê, Sandro chama a atenção do espectador para o processo de feitura do filme. Essa é a única passagem em que os personagens se referem ao processo de filmagem (e também de montagem). É um detalhe importante em um filme que, em virtude da distância que adota diante daqueles que são filmados, produz no espectador a impressão de que as ações e gestos dos personagens precipitam-se naturalmente, sem a interferência da câmera e daqueles que filmam. É como se cineasta e equipe pudessem permanecer em uma posição privilegiada – quase invisível – e flagrar eventos que transcorreriam espontaneamente, como se a câmera também não se fizesse sentir entre os que integram a cena. Mas teria o cineasta (que aqui tomamos como um visitante/hóspede⁵), nessa visita que faz à casa de Sandro, a pretensão de apagar-se, como se não estivesse ali, como se desejasse apenas observar, contemplar o que acontece – ou pouco acontece – na casa e em seu exterior, como se o hóspede pretendesse passar invisível aos olhos de seu anfitrião?

⁴ Mesmo que o trecho da cena em que alude ao baseado seja um momento divertido e que traz algo de imprevisto ao filme, abre-se um precedente para questionarmos a postura ética do cineasta, já que, no filme finalizado, Beck parece contrariar aquilo que Sandro expressara no momento da filmagem (o fato de que a conversa sobre fumar um baseado seria posteriormente cortada no filme montado).

⁵ Em nossa pesquisa centrada nas variações da cena da hospitalidade no documentário brasileiro recente, indagamos como se desenvolvem as relações mediadas pela câmera e instauradas entre cineastas e personagens filmados em cenas de documentários brasileiros recentes nas quais o espaço filmado é o espaço da casa (e arredores) desses personagens. Para apreendemos as variações observáveis nessas relações, recorreremos à noção de hospitalidade como co-presença de hóspede e anfitrião em um espaço que é dominado por este e estranho àquele. A pesquisa faz uso heurístico da noção de hospitalidade para apreender os elementos colocados em jogo na cena fílmica, analisada enquanto cena da hospitalidade, compartilhada por cineastas (tomados enquanto hóspedes/visitantes) e personagens filmados (tomados como anfitriões).



FIGURA 1 – Ao ingressar na conversa (e no quadro), o personagem aponta para aqueles que filmam e questiona: “Vocês estão filmando aí?”.



FIGURA 2 – Personagem abandona o quadro (e a conversa); Sandro convoca-o a regressar.



FIGURA 3 – Sandro brinca com o personagem, que se reaproxima da cena: “Eu entendi você falar assim: vocês estão fumando aí?”.



FIGURA 4 – “Depois vão ser cortadas umas cenas!”, explica Sandro ao personagem que não deseja aparecer.

Se atentarmos para certos detalhes, notaremos que não. Desde os planos iniciais, há elementos que obrigam o espectador a dar-se conta da feitura do filme. Por exemplo, já no quinto plano vemos o fotógrafo surgir no quadro, quando a câmera acompanha o deslocamento de Sandro pelo jardim (Figura 5). A cena continua e vemos Sandro conversando com o fotógrafo, que mostra, na câmera que carrega consigo, alguma imagem que tirara (Figura 6). Depois ambos caminham, debaixo da chuva (Figura 7). Não demora muito, há um plano aberto da Kombi da equipe de filmagem estacionada no quintal da casa (Figura 8). Em outra passagem, surge o primeiro sussurro vindo do antecampo. Aqueles que filmam, posicionados no interior da casa, comentam que Sandro, mostrado à distância, na varanda, percebera que estava sendo filmado⁶ (Figura 9). Há momentos como esse, em que ouvimos a fala daqueles que filmam comentando algo sobre o que está em quadro ou discutindo alguma questão técnica da filmagem (Figura 10). Essas passagens sugerem o desejo do cineasta de deixar claro que, a despeito da distância adotada na *mise-en-scène* em relação a Sandro e a outros sujeitos que são eventualmente filmados, ele não pretende se ocultar diante dos personagens e, principalmente, do espectador, convocado a dar-se conta das estratégias reflexivas do filme. Através desses gestos, bastante discretos, o

⁶ A afirmação “Ele viu a gente” faz com que imaginemos que, pelo menos em algumas sequências do filme, cineasta e equipe pretenderam filmar Sandro nos momentos em que ele estivesse desatento diante da presença da câmera.

cineasta/visitante explicita sua presença em cena. Se é possível entrever a relação entre aqueles que compõem a cena, isso não rompe com os procedimentos formais adotados. Mesmo que não esconda sua presença, o visitante decide permanecer em uma posição recuada, retraído, para que suas estratégias formais permaneçam inalteradas. Ao privilegiar a distância e fixidez dos enquadramentos, o filme revela um afastamento do hóspede diante do seu anfitrião, em prol de um protocolo formal que conforma a relação entre ambos.



FIGURA 5 – Sandro interage com fotógrafo. Espectador ciente da presença da equipe em cena.



FIGURA 6 – Sandro e fotógrafo conversam (é impossível ouvi-los).



FIGURA 7 – Sandro e fotógrafo caminham pelos arredores da casa.



FIGURA 8 – O filme explicita os rastros da filmagem: kombi da produção estacionada no quintal.



FIGURA 9 – Aqueles que filmam receiam ter sido vistos pelo personagem.



FIGURA 10 – Os que estão no antecampo sussurram sobre questões técnicas da filmagem.

A passagem em que o personagem desavisado chega à cena tensiona a *mise-en-scène* do filme, bastante controlada e centrada na força composicional dos enquadramentos, majoritariamente fixos e amplos, e na duração das tomadas, articuladas em torno do tempo

da espera e da ação rarefeita⁷. Os movimentos da câmera são sempre discretos e realizados através de deslocamentos panorâmicos, sem que a câmera precise efetivamente sair do lugar. É como se houvesse uma pequena lei que presidisse a *mise-en-scène* do filme: a câmera nunca sairá do tripé e, caso os personagens em quadro se desloquem, o único movimento possível, para a câmera, será o deslocamento panorâmico horizontal (*pan* para esquerda ou direita) e vertical (*tilt up* ou *down*). Daí termos comentado que a chegada do intruso é a única passagem em que um elemento exógeno à cena é capaz de perturbar o que havia sido previamente enquadrado pela câmera (mesmo que, efetivamente, aqueles que filmam não façam questão de enquadrar por inteiro esse personagem que chega e mobiliza a cena).

2 Para além do que vemos: a paisagem sonora

Se a *mise-en-scène* de *A casa de Sandro* aposta no rigor da composição, em enquadramentos elaborados cuja duração da tomada revelará transformações sutis daquilo que vemos em campo, o som⁸ do filme é arranjado para produzir espacialidades que transbordam os limites do quadro⁹. Além de um ser um cineasta/visitante contemplativo, Gustavo Beck está especialmente interessado na paisagem sonora que encontra em sua visita aos espaços da casa de Sandro. O filme opera com o som em duas instâncias: a primeira, relacionada à captura do som na filmagem, na forma de som direto; a segunda, no manejo do som captado, reelaborado para compor a montagem sonora.

⁷ Apesar de a ação ser rarefeita (há pouca ou quase nenhuma ação, de modo geral, no decorrer dos planos do filme), deveríamos lembrar que nem sempre a composição do quadro o é. Pelo contrário, há planos em que são dispostos diversos elementos no quadro, ainda que, na duração do plano, tais elementos permaneçam relativamente estáticos. Ao falar sobre “tudo o que está presente na imagem” e que compõe o “sistema relativamente fechado” do quadro (ou enquadramento), Deleuze aponta para duas tendências relacionadas aos “elementos que entram” (no quadro): a saturação e a rarefação. No quadro com tendência à saturação, os elementos que o constituem são numerosos (a tela larga e a profundidade de campo permitiram a multiplicação de dados independentes em um mesmo quadro); no quadro com tendência à rarefação, os elementos são reduzidos (a ênfase na composição do quadro recai sobre um único objeto ou o “conjunto é esvaziado de certos subconjuntos”). Para Deleuze, o “máximo de rarefação pode ser atingido com o conjunto vazio, quando a tela fica inteiramente negra ou branca”. O autor cita como exemplo de rarefação do quadro uma passagem de *Quando fala o coração* (*Spellbound*, 1945), de Hitchcock, na qual “um copo de leite invade a tela, deixando a imagem branca vazia” (DELEUZE, 1985, s.p.). Pensando com Deleuze, imaginamos ser mais apropriado dizer que, no geral, a composição do quadro no filme de Beck tende para a saturação, dada a profusão, ainda que discreta, de elementos imagéticos e sonoros no arranjo e duração do plano.

⁸ O trabalho com o som do filme de Gustavo Beck suscita no espectador esse tipo de atitude perceptiva específica que Michel Chion (2008) denomina audiovisão. Para o autor, o trabalho do espectador – o audiospectador – envolve lidar com a apreensão da combinação dos elementos visuais e sonoros que os filmes agenciam.

⁹ Boa parte do som do filme contribui para ampliar o espaço que vemos em quadro, criando uma ambiência que expande, e não apenas envolve a imagem. Diferente da função mais comum que Chion (2008, p. 64-71) atribui aos “sons-território” (utilizados para homogeneizar a cena, “esconder” a montagem e produzir um “fora de campo passivo”), *A casa de Sandro* coloca tais sons em primeiro plano, instando o audiospectador a sair de um “lugar estável”.

Dos 46 planos que compõem esse filme “extremamente econômico, que investe na duração e no enquadramento de cada um de seus planos” (MAIA, 2012, p. 79), é possível dizer que a maior parte preserva a correspondência entre imagem e som, como se, enquanto dura a tomada, ouvíssemos, na banda sonora, o som equivalente ao que vemos. O interessante, entretanto, é que essa correspondência não é organizada de maneira óbvia, mas através de operações criativas que dizem muito da relação que cineasta e equipe estabeleceram com as pessoas filmadas, principalmente Sandro, e com o espaço filmado, visto que, em boa parte dos planos, o filme se interessa em emoldurar e recortar espaços da casa e do seu entorno. Quando há fala ou diálogos nas interações mostradas, o som dessas passagens, ainda que perceptível em algum nível, é obliterado em função de outros sons circundantes, que aparecem realçados (ruídos da natureza e a ambiência sonora dos espaços do entorno da casa). Desse modo, mesmo que o conteúdo sonoro esteja relacionado ao conteúdo imagético, a correspondência entre som e imagem, na duração da tomada, não ocorre da forma como estamos acostumados a apreciá-la em documentários em que o foco sonoro privilegia a captura das falas e diálogos dos personagens em quadro. Em *A casa de Sandro*, raramente o som capturado está focado apenas naquilo que os personagens dizem, mas sim em outros sons que compõem a paisagem sonora que envolve o espaço habitado.

A importância do som fica evidente já a partir dos créditos de abertura, em que, antes mesmo de qualquer imagem, surgem sons que produzem uma ambiência que vai descortinando espaços para além do que vemos (ruídos de água e vento combinados com sons de animais: zumbidos, coaxos, silvos, graxos, barulho de grilos, silvos). Se quando surge a imagem do plano inicial a ação é rarefeita (Figura 11), há muito a ser ouvido. A banda sonora vai, assim, produzindo uma sonoridade aparentemente compatível com aquilo que vemos em quadro, mas inaugurando espaços para além daquilo que vemos. Quando há o corte para o segundo plano do filme (Figura 12), ainda que seja possível sentir uma leve oscilação do conteúdo sonoro – confirmando assim a mudança do plano imagético –, a maioria dos sons que ouvimos no plano anterior persiste, produzindo um efeito de continuidade espacial (mesmo que o corte espacial seja radicalmente descontínuo: passamos do plano da mãe flutuando no detalhe da piscina para o plano dos frutos vermelhos de uma árvore caídos sobre o chão, a paisagem verde ao fundo). Essa operação – o som convocando espaços para além do que é visto e produzindo continuidade entre planos imagéticos descontínuos – é constitutiva do filme. É com o som que a montagem jogará para amplificar a experiência produzida pelas imagens em movimento.



FIGURA 11 – A ambiência sonora antecede o primeiro plano do filme. Começamos o filme já mergulhados nos sons do espaço circundante.



FIGURA 12 – Além dos efeitos de continuidade espacial, o som produz espaços que expandem o que vemos em quadro.

Aquilo que ouvimos confirma também o caráter peculiar da visita que Gustavo Beck faz a Sandro. Mais do que se aproximar do personagem e se dedicar a ouvi-lo, como seria o esperado em um documentário centrado em um personagem, o cineasta opta por observá-lo e ouvi-lo a distância. São poucas as passagens em que é possível ouvir claramente o que é dito pelos personagens, e em nenhum momento a fala deles assume o tom de depoimento, testemunho ou entrevista. Se sabemos algo sobre Sandro é porque há passagens em que a câmera está um pouco mais próxima do personagem e apanha algo que é dito em conversas realizadas no interior da casa, ou mesmo na varanda, entre ele e as pessoas que por ali circulam (a companheira, a empregada doméstica, membros da equipe do filme). Registrar as sonoridades que envolvem Sandro e a casa, realçá-las, amplificá-las na montagem do filme: tudo isso é importante no convívio que o cineasta estabelece com Sandro, com a casa de Sandro. Gustavo Beck é um visitante atento aos espaços que adentra, alguém que contempla e que guarda impressões não apenas visuais desses espaços com que travou contato, mas sobretudo, impressões sonoras.

3 A cena obstruída

Em *A casa de Sandro*, o cineasta/visitante opta por instalar-se na casa do outro com bastante discrição e adotar um olhar contemplativo. Estamos na casa de um artista plástico, e a opção de Beck pelo rigor da composição, pelo tempo que dura nos enquadramentos, pela ação rarefeita evoca alguma similitude com o método de trabalho de Sandro. Como sugere Carla Maia (2012, p. 82),

Beck e Sandro têm algo em comum quanto ao método de criação: se atentarmos para o modo como Sandro pinta seu quadro, veremos como ele executa um traço, faz uma pausa, toma distância, observa, volta à tela e faz outro traço, e daí uma nova pausa, uma mudança de ângulo, mais uma observação. O filme revela uma minúcia análoga em seu modo de lidar com as formas que cria: é preciso compor o quadro, mas é preciso, antes de mais nada, esperar e observar para descobrir qual o próximo passo, o próximo traço.

Gustavo Beck aposta em um jogo de espera e observação dos espaços que escolhe mostrar e recortar. A disposição dos elementos da *mise-en-scène* acentua o gesto de controle e estabelece interessantes relações entre Beck e o que ele filma (as pessoas ou os lugares). Como visitante, o cineasta vai aos poucos situando o espectador no espaço – a casa de Sandro, território construído vagarosamente no filme a partir dos planos que mostram detalhes da paisagem circundante (um canto da piscina, árvores do jardim, parte do quintal, a estufa, o amplo jardim gramado) – e, principalmente, produzindo sua ambiência sonora.

A partir do terceiro plano, é possível perceber o interesse da câmera por um personagem que surge entre o espaço amplamente recortado: trata-se de Sandro, mostrado bastante a distância. O pintor está dentro de um galinheiro, pega um pato pelas asas (Figura 13), conversa com alguém que não vemos (ouvimos apenas murmúrios, o som da paisagem circundante está no primeiro plano sonoro). Entre a câmera e Sandro, há várias plantas que emolduram o enquadramento (Figura 14). As plantas se interpõem entre a câmera e o personagem ao fundo.

Nesse e em boa parte dos planos em que Sandro aparece, pelo menos na metade inicial do filme, sempre haverá algo interposto entre a câmera e esse personagem. Além da distância que separa filmados e aqueles que filmam, a *mise-en-scène* do filme investe em uma série de obstruções, obstáculos que impedem o “acesso imediato ao outro filmado”. Entre os “obstáculos que encobrem parcialmente a visão” (MAIA, 2012, p. 80), primeiro há plantas entre a câmera e Sandro no galinheiro. No plano seguinte, uma superfície translúcida impede que o vejamos com clareza na lida e conversa na estufa (com alguém que não vemos, em um diálogo que apenas ouvimos). Depois, troncos e galhos de árvores se interpõem na caminhada pelo jardim (Figura 15). Mais tarde, com a câmera já instalada no interior da casa, a moldura da ampla janela de madeira e a própria vidraça (Figura 16) estarão sempre a tornar menos transparente a relação entre aqueles que filmam e o universo filmado, principalmente no que diz respeito a Sandro. Sabemos pouco do personagem, e o filme não faz qualquer esforço para apresentá-lo didaticamente. Ora

Sandro realiza pequenos afazeres no espaço que circunda a casa, ora surge no interior dela ou na varanda, conversando com pessoas que lá estão também (raramente as vemos), ou ao telefone.



FIGURA 13 – Obstáculos diversos acentuam a distância entre câmera e personagem.



FIGURA 14 – Superfícies translúcidas obstam o acesso direto a Sandro.



FIGURA 15 – Troncos e galhos se interpõem no plano em que vemos Sandro no jardim.



FIGURA 16 – Molduras de janelas e vidraças tornam a relação com o personagem menos transparente.

Nessa observação mais contemplativa e recuada, que investe na duração de planos amplos, é possível ver e sentir o tempo passar: a conversa na varanda com o céu claro ao fundo cede lugar à casa iluminada em meio à noite escura; o alvorecer violeta cede lugar à manhã que é primeiro mais cinzenta e depois adquire novas tonalidades com a chegada do sol. O som denso amplia a sensação de também estarmos ali, a ouvir os sons da noite, do amanhecer, de um dia chuvoso, de outro bastante ensolarado. Enquanto experienciamos o tempo que transcorre nesses espaços, algo de Sandro aparece, mas nunca de modo a revelá-lo ou torná-lo menos opaco ao espectador.

4 Com o artista, em seu ateliê

Só depois de meia hora de filme e de pouquíssimas informações sobre Sandro é que saberemos que ele é artista plástico (presumindo que o espectador não saiba, antes de assistir ao filme, quem é o personagem). Tudo começa com um plano na casa, no qual o vemos rabiscar algo no chão (apenas ouvimos o som do atrito, do risco). Depois de dois planos que mostram a fachada e uma das laterais da casa, vemos Sandro no interior de seu

ateliê. Se até então as obstruções entre a câmera e o pintor eram um elemento recorrente na *mise-en-scène*, agora, nas passagens no interior do ateliê não haverá obstruções entre a câmera e Sandro, ainda que a câmera se mantenha relativamente à distância. Aqui é o próprio corpo do artista que servirá de obstrução para algo que nem sempre veremos por inteiro: a tela sendo pintada. Nessas passagens, os sons privilegiarão os ruídos de contato dos pincéis com a tela (ainda que seja possível também ouvir os sons externos).

As cenas do trabalho no ateliê estão organizadas em três sequências, divididas em cinco longos planos que mostram diferentes estágios do trabalho de Sandro: os quatro primeiros acompanham etapas do desenvolvimento de uma mesma obra, o último mostra Sandro cobrindo uma tela menor, já pintada, de tinta branca. Na primeira sequência, com a câmera fixa e em enquadramento aberto, vemos Sandro instalar uma tela branca no cavalete e lançar as primeiras pinceladas sobre a superfície da tela. Entre uma pincelada e outra, Sandro recua, contempla, dá uma tragada no cigarro e volta a pintar (Figura 17). Há um corte para um enquadramento um pouco mais próximo, e agora a tela já está virada de ponta-cabeça, com o traçado mais desenvolvido. Ele pinta áreas do quadro, depois muda a tela de posição no cavalete, colocando-a na vertical (Figura 18). Pinta mais um pouco, depois desce a tela do cavalete para continuar pintando. Ao final desse plano, Sandro conversa, aparentemente consigo próprio, referindo-se aos gestos que lança sobre a tela.

Na segunda sequência, composta por dois planos, vemos a tela já em processo avançado de composição. Depois de pintar por alguns instantes, Sandro retira a tela do cavalete e a coloca no chão. Observa a tela, movimenta-se no ateliê, pega um pincel. A câmera pouco se move. Há um corte, e agora a câmera está posicionada em uma altura completamente diferente daquela utilizada nos três planos anteriores, que mostram o trabalho de Sandro no ateliê. É como se a câmera estivesse quase à altura do chão. O que chama a atenção é que, pela primeira vez nessas cenas do ateliê – e este será o único plano em que isso acontecerá –, a câmera acompanha alguns gestos e movimentos de Sandro, deslocando-se para melhor recortar a ação que se desenvolve na cena. Mesmo no tripé, a câmera aqui está mais solta, para ora interessar-se pela mão de Sandro a empunhar o pincel sobre a tela no chão (Figura 19), ora elevar-se até o rosto do artista, em pé, a contemplar sua criação. São deslocamentos laterais e verticais que revelam, pela primeira vez no filme, o interesse da câmera em mostrar detalhes da cena de forma dinâmica. Ao final dessa sequência, haverá um corte para o plano de uma árvore frondosa, observada de longe contra os tons violeta-azulados do céu do amanhecer. Entre o escuro da madrugada e a claridade

inicial da manhã persistem, na banda sonora, os ruídos do pincel de Sandro contra a superfície da tela. É como se o trabalho do pintor persistisse no tempo, durasse para além do plano filmado. É uma bela transição sonora. Aos poucos, na duração do plano, os sons do ateliê vão dando lugar apenas ao barulho do vento e aos sons da paisagem exterior. Amanhece no filme.



FIGURA 17 – O corpo de Sandro entre a câmera fixa e a tela em processo de composição.



FIGURA 18 – Nos planos que duram, vemos etapas do trabalho de criação de uma obra de Sandro.



FIGURA 19 – Pela primeira vez na sequência do ateliê, a câmera busca detalhes da cena.



FIGURA 20 – No último plano no ateliê, Sandro cobre de branco uma tela pintada em outra ocasião.

A última sequência, composta por um único plano, de quatro minutos e quinze segundos, a câmera permanece praticamente estática (há pequenas correções para melhor enquadrar Sandro em relação ao cavalete) e na mesma posição em que estivera no plano inicial. O ateliê está na penumbra, mas é possível ver a tela em que Sandro trabalhara nos planos anteriores. Ouvimos alguns ruídos, depois passos. É Sandro, que entra pela margem esquerda do plano e vai até o fundo, atrás do cavalete com a tela, e acende a luz do ateliê. Sandro vem para frente da tela, afasta-se um pouco da pintura, observa-a. Depois, move-se em direção à tela e retira-a do cavalete, levando-a para algum lugar na margem direita do extracampo. Retorna ao quadro e vai até um ponto próximo ao lugar onde está a câmera. Ali, pega outra tela, menor, já pintada, e a coloca no cavalete. Na tela, de traços figurativos, é possível identificar uma casa rodeada por árvores em uma paisagem montanhosa e soturna. Sandro pega um banquinho, coloca-o em frente ao cavalete, abre um vidro de tinta branca, pega um pincel e, após sentar-se de frente para a tela, começa a pintá-la de branco.

Entre o estrilar dos grilos no exterior e o ruído dos movimentos rápidos do pincel a cobrir a superfície inteiramente de tinta branca (Figura 20), vemos o artista aparentemente a retirar “da obra sua forma, propondo um recomeço que não encontra desenlace” (MAIA, 2012, p. 82).

Essas três sequências no ateliê não são dispostas uma após a outra, mas sim articuladas, na montagem, a outros planos que ora mostram porções do espaço que circundam a casa de Sandro, como que a enfatizar o tempo a transcorrer (um banco vazio no quintal sob a chuva, as águas de um córrego a se movimentar, outro recorte do quintal, entre as árvores, a grande árvore contra o céu do amanhecer), ora observam situações que envolvem a rotina do pintor, em situações diversas, a ocupar seu dia para além do trabalho no ateliê (vemos o personagem em seu quarto; na cozinha, tomando o café da manhã e conversando com a empregada; no jardim, caminhando com a companheira). Sem nunca se aproximar demais, sempre preservando alguma distância daqueles que filma, o cineasta visita a casa de Sandro (principalmente os espaços exteriores), nessa contemplação discreta e atenta à paisagem visual e sonora do espaço caseiro e a certas rotinas do anfitrião.

5 Considerações finais: do recuo à partilha da cena

Na última cena do filme, vem à tona a relação, tão pouco tematizada e mantida com extrema reserva até ali, entre aqueles que filmam e aqueles que são filmados. Entretanto, o modo como a relação se explicita reforça que o rigor formal não será alterado com a exposição da cena compartilhada. Essa cena é apresentada em um único plano de longa duração (8 minutos e 55 segundos, sendo que o som da tomada persiste até o término dos créditos de encerramento), em que vemos a lateral da casa de Sandro, filmada à noite (Figura 21). A luz no interior da casa permite acompanhar um pouco do que transcorre no interior da cozinha, e também algo do ambiente externo. Ouvimos os sons da noite e, com mais dificuldade, parte da conversa entre as pessoas que estão no interior da casa. Elas preparam a mesa para o jantar. Pelas janelas e portas, vemos Sandro movimentar-se para lá e para cá. Em determinado momento, Sandro sai à janela e convoca os que filmam a vir para a mesa (Figura 22). Não há resposta imediata. Pela janela, é possível ver Sandro sentar-se à mesa. A câmera move-se para a direita até compor um enquadramento frontal, mantendo uma janela mais à esquerda e a porta da cozinha ao centro. No interior desse

espaço, pessoas aproximam-se da mesa. São muitas (a maioria sequer havia aparecido em qualquer outro momento do filme).

Nesse instante, é possível entreouvir uma conversa sussurrada entre os que estão atrás da câmera. É difícil discernir o que falam, mas parece que combinam algo. Não demora muito e, sem que haja qualquer alteração do enquadramento, eles deixam o antecampo e ingressam no campo pela borda esquerda do quadro, em direção à porta (Figura 23). A câmera continua a filmar. Cineasta e diretor de fotografia adentram a casa para se juntar aos demais à mesa. Vemos pouco do que transcorre no interior do ambiente, mas os sons sugerem o entrosamento entre aqueles que se encontram ali. Antes de os créditos de encerramento surgirem, a câmera mostra todos os que agora se reúnem na mesa e no quadro (ainda que as paredes obstruam a maior parte da ação que transcorre no interior), a brindar a refeição partilhada (Figura 24). Mesmo que do início ao fim do filme as prerrogativas formais adotadas pelo hóspede o tenham afastado de seu anfitrião, haveria uma cena mais simbólica para confirmar a relação de hospitalidade entre aqueles que filmam e aqueles que são filmados do que a partilha de uma refeição?



FIGURA 21 – Jantar é preparado na cozinha.



FIGURA 22 – Sandro chama para o jantar.



FIGURA 23 – Aqueles que filmam deixam antecampo e entram no quadro (e na casa)



FIGURA 24 – Um brinde à refeição partilhada.

Percebemos que os procedimentos expressivos adotados pelo cineasta ao adentrar os espaços do outro impedem que ele mantenha uma interação efetiva com os sujeitos filmados. O dispositivo formal que regula o filme se torna conformador da relação; e a relação, por si só, não consegue abalar nem alterar esse dispositivo. Em *A casa de Sandro*, a

conversação é como que bloqueada pelo dispositivo montado pelo cineasta, dispositivo esse que consiste em filmar sempre à distância, como alguém que apenas contempla. O filme tenta, de alguma maneira, abrigar Sandro, mas há outras coisas no espaço habitado pelo personagem que interessam a Gustavo Beck mostrar. Sabemos da existência de uma equipe de filmagem, ouvimos vozes sussurradas, provenientes do antecampo, mas em nenhum momento a equipe ou aqueles que filmam mobilizam a cena. É como se houvesse um pacto, em que, por um lado, aqueles que filmam manterão a impessoalidade e, por outro, o personagem, ciente dos procedimentos adotados pelo visitante, permanecerá à distância, sem interpelar aqueles que o filmam. Apesar de o cineasta adentrar alguns espaços da casa, ele não cria intimidade com os moradores, e Sandro permanece relativamente opaco. O cineasta adota um recuo calculado e estudado para atender às escolhas formais que pretende explorar. Se as relações entre cineasta e sujeito filmado ficam em segundo plano, é porque o filme privilegia, como princípio estético, a exploração sensorial dos espaços da casa, tomados enquanto matéria de composição plástica e sonora. Trata-se de um hóspede que está lá, que poderia interagir com seu anfitrião, mas decide recuar e fruir, à distância, da casa de Sandro. No filme de Gustavo Beck, a troca, tão importante nas relações hospitalares, não é elemento efetivamente presente na cena (exceto na cena/plano final). O espectador pode intuir que houve troca para que o filme acontecesse, mas ela não anima a cena, não a constitui por dentro.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. São Paulo: Papirus, 1995.
- AUMONT, Jacques. **O olho interminável**: cinema e pintura. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BRASIL, André. Formas do antecampo: notas sobre a performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. In: **Anais do XXII Encontro Anual da Compós**. Salvador: UFBA, 2013.
- BURCH, Noel. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CHION, Michel. **A audiovisão**: som e imagem no cinema. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2008.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMT, 2008.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem movimento**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985
- LIMA, Diego Baraldi de. **O cineasta na casa do outro**: cenas de hospitalidade no documentário brasileiro recente. Tese de doutorado. PPGCOM/UFMG. Belo Horizonte, 2014.
- MAIA, Carla. Filmes de uma nota só: considerações sobre “Vida” e “A casa de Sandro”. In: IKEDA, Marcelo & LIMA, Dellani. **Cinema de garagem**: panorama da produção independente brasileira do novo século. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2012.
- MONTANDON, Alain. **O livro da hospitalidade**: acolhida do estrangeiro na história e nas culturas. São Paulo: Editora Senac São Paulo: 2011.