



## A ÉTICA NA LINGUAGEM DA CÂMERA DE UM CÉU DE ESTRELAS

**Marcia Regina Carvalho da Silva**

USP

Mestre em Comunicação e Estéticas do Audiovisual pela ECA/USP

O filme *Um céu de estrelas* dirigido por Tata Amaral, com roteiro de Jean-Claude Bernardet e Roberto Moreira, é uma adaptação livre do livro homônimo de Fernando Bonassi, a qual narra a jornada de uma personagem feminina, uma cabeleireira chamada Dalva (interpretada por Leona Cavalli), que vive no bairro paulistano da Mooca em companhia da mãe, uma viúva chamada Dona Lourdes (interpretada por Néa Simões). Premiada em concurso com uma viagem para Miami, Dalva arruma as suas malas para partir no dia seguinte. Porém, há a visita inesperada de seu ex-namorado Vítor (interpretado por Paulo Vespúcio Garcia), disposto a reatar o relacionamento de dez anos. O filme começa quando ela já ganhou o concurso e também já rompeu o relacionamento com Vítor, mas ainda não contou sobre a viagem para a mãe. Vítor tenta seduzir e convencer Dalva que ele está diferente. Conta que pediu demissão de seu emprego e, portanto, pode viajar com ela. Mas Dalva recusa. A mãe chega na casa e acalora a discussão. Vítor tranca as portas da casa e mata Dona Lourdes. Com os sons dos tiros a casa é cercada pela polícia e por uma reportagem de televisão (a repórter é interpretada por Lígia Cortez). Entretanto, as resoluções do conflito ocorrem dentro da casa e pelas próprias mãos da personagem protagonista feminina, ao matar Vítor.

De maneira geral, pode-se afirmar que *Um céu de estrelas* é um filme de extrema coerência, com belas resoluções cênicas realizadas por meio de uma particular manipulação de câmera e direção de atores. O filme tem sido apontado como um dos principais destaques do que se convencionou chamar de “renascimento” ou “retomada” do cinema brasileiro. Período posterior à crise dos anos Collor, caracterizado principalmente pelo advento das leis de incentivos fiscais e pela consolidação da entrada no meio cinematográfico de realizadores e



técnicos advindos de outras áreas, como da publicidade, da televisão e da geração de curtas-metragistas da década de 80, da qual Tata Amaral faz parte.

A dramaturgia narrativa e visual presente em *Um céu de estrelas* é tensa e busca grudar o espectador nos atos contraditórios das personagens e no próprio desenrolar do drama, que mescla violência e erotismo. Com relevantes traços poéticos, realizados em uma época desacreditada de produzir algo de novo e de original esteticamente, este filme demonstra uma ousada interação entre narrativa e elaboração plástica da imagem, a partir do trabalho de direção que traz uma exploração da relação da câmera com os atores e detalhes da cenografia.

A câmera atua no filme observando de perto os acontecimentos, parece ficar grudada nos personagens, perde o foco quando estes estão desorientados, explora o cenário e mostra detalhes íntimos das personagens com desenvoltura, sem condená-los ou mesmo justificar suas ações, mas simplesmente com uma postura de mostrá-los com um olhar de dignidade.

A câmera utilizada foi uma Aaton super 16 mm, leve e compacta, o que foi fundamental para a realização de quase todo o filme com uma câmera-na-mão, além dos deslocamentos e coreografias em um espaço pequeno.<sup>1</sup> Permitindo com isso, um tratamento livre para a câmera, o qual parece passear pela ficção querendo documentá-la<sup>2</sup>, resgatando um certo caráter realista. Ou seja, nota-se que o estilo do filme permeia um :

“realismo de algum modo ontológico, que restitui ao objeto e ao cenário a sua densidade de ser, o seu peso de presença; realismo dramático que se recusa a separar o ator do cenário, o primeiro plano dos planos recuados; realismo psicológico que repõe o espectador nas verdadeiras condições da percepção, a qual nunca é determinada a priori”.<sup>3</sup>

Pode-se dizer que o filme possui uma câmera táctil. Esta denominação é sugerida pela maneira atenciosa que esta câmera testemunha a intimidade de Dalva e Vítor, carregando o espectador para dentro do filme ao aproximar o seu olhar dos gestos, deslocamentos, e expressões faciais dos atores. A câmera persegue a gestualidade de Dalva ao arrumar os seus cabelos, cozinhar, ou mesmo ao tocar no corpo de Vítor. A mobilidade da câmera evidencia a ambigüidade da relação dos dois personagens, observando a dificuldade de um diálogo, o

---

<sup>1</sup> Em H. Kowesni e J. Solitrenick, "Uma imagem feita de sombras", in: *Cinemais*, n. 3, 1997, p. 94.

<sup>2</sup> Este tratamento da câmera que parece buscar em sua movimentação um nível documental foi inspirado em Dib Lufti, como comentou a diretora em depoimento concedido a mim, in: SILVA, Marcia R. C., "Uma face inquieta no cinema brasileiro : Estudo sobre a proposta estética do filme *Um céu de estrelas* de Tata Amaral". Dissertação de mestrado, ECA-USP, São Paulo, 2003.

<sup>3</sup> Em A. Bazin, *Orson Welles*, 1981, p. 53.



erotismo dos corpos em movimento, e o processo complicado de um relacionamento mal-desfeito, com o decoro de não banalizar o sexo ou mesmo a violência.

Em várias cenas de *Um céu de estrelas* a câmera parece aderir ao estado emocional de Dalva, como também adquire agilidade quando esta personagem age ou reage com destreza. Como podemos constatar no início do filme, em que há o uso de planos fixos e discretos travellings para mostrar Dalva sozinha em seu quarto, ao se maquiar e arrumar as suas malas. Ou ainda, na seqüência em que ela vai buscar um copo de água, na qual a câmera acompanha o seu percurso displicente pelo corredor da casa até a cozinha, e a sua espera, no quintal, por tão pouca água escorrer lentamente sobre um copo.

No entanto, quando a violência explode a câmera também reage por meio de planos seqüências, seguindo as ações e reações de Dalva e Vítor que se deslocam entre os pequenos cômodos da casa. Como é o caso da cena em que Vítor dá um soco em Dona Lourdes, na qual a câmera percorre o corredor da casa, porém, neste momento ela demonstra uma movimentação brusca, acompanhando a violência do gesto de Vítor e o espanto de Dalva.

Destaca-se, então, este uso da apresentação da cena sem cortes, numa única tomada, criando uma maior visibilidade da inquietação expressa por meio dos movimentos da câmera, o que parece enfatizar um "respeito" à duração contínua dos fatos na representação de uma "experiência-limite" vivida pelos personagens. Assim, o uso do plano seqüência neste filme demonstra uma composição de imagens essencialmente através de uma câmera que capta o gesto e passeia pelo cenário, pequeno e fechado da casa, dando destaque para a cenografia, ou o espaço da encenação dos atores.

A cenografia, ao mesmo tempo em que mostra este ambiente fechado, impõe-se de uma forma aberta ao extrapolar a si mesma a partir da decoração que se comporta livremente.<sup>4</sup> Para que isso aconteça, destacam-se os enquadramentos de pequenos objetos manejados por Dalva e Vítor na sala, no quarto ou na cozinha, tais como espelhos, quadros, badulaques que decoram as estantes e paredes, ou até mesmo alguns utensílios da cozinha, como uma faca.

Trata-se, então, de uma coreografia entre a câmera, os atores e objetos num espaço sem perspectiva de fuga, onde as personagens estão sempre esbarrando nas paredes, móveis, janelas, e até mesmo na própria câmera, fazendo com que esta se movimente. E é através

---

<sup>4</sup> Sobre a natureza plástica e espacial da imagem visual, ver, Jacques Aumont “A dimensão espacial do dispositivo”, “O espaço representado”, in: *A Imagem*, 1993.



desta postura dinâmica da câmera que pode-se investigar os espaços e a elaboração dos enquadramentos como um vetor de interesse pela compreensão das cenas.

Outro destaque estilístico de *Um céu de estrelas* é o explícito trabalho com fins estruturais do espaço fora-de-campo. A personagem Dalva parece brincar com as entradas e saídas de campo, ela usa o espaço atrás da câmera, os espaços contíguos aos limites esquerdo e direito do quadro, como também muitas vezes se desloca quase raspando na câmera. Além disso, a moldura da imagem, ou sua borda, não é totalmente rígida. Dado que verificam-se imagens recorrentes em que partes dos corpos dos atores permanecem no espaço fora de campo, o que compõe um espaço diegético fora da tela com a mesma importância que o espaço da tela.<sup>5</sup>

Existe uma clara associação entre o aumento de tensão na narrativa com uma intensificação do uso de cortes secos e mais precisos, e da gestualidade nervosa da câmera que passa a acompanhar a movimentação dos atores. A coreografia da relação câmera-ator realiza uma ligação ao que não é visto por meio de uma exploração das possibilidades de passagem de campo para fora-de-campo. Em vários momentos do filme, o fora de campo carrega informações que permitem sentir ou perceber um pouco mais o que está acontecendo no quadro, bem como sugerem a existência de um prolongamento daquilo que se vê.

Pode-se identificar no filme o uso de um fora de campo concreto.<sup>6</sup> Dado que o fora de campo é desvelado quando a câmera se movimenta para as janelas e portas da casa. Como no início do filme, na seqüência em que se vê os vizinhos. Ou na cena em que Vítor chega, na qual vê-se o rosto do rapaz e um ambiente urbano ao fundo, entre os trançados da grade de uma portinhola.

Um outro exemplo relevante é a cena em que Dalva se apoia na janela com as duas mãos e, em seguida, vê-se, dentro dos limites da moldura da janela, uma panorâmica com imagens distorcidas da cidade. Como um espelho que distorce o real para compor uma reflexão e não um simples registro da realidade. Ou um modo de representar o próprio olhar

---

<sup>5</sup> Sobre as possibilidades práticas de passagem do campo para o fora-de-campo, ver, Noël Burch, *Práxis do cinema*, 1992, no qual o autor desenvolveu uma tipologia mais detalhada, ao distinguir seis segmentos do espaço fora-de-campo, segundo sua localização em relação ao campo (na frente, na esquerda, na direita e etc.) e três tipos principais de passagem.

<sup>6</sup> Para melhor entender esta classificação, ver a análise de Noël Burch no capítulo "Nana ou 'os dois espaços'", op. cit., pp. 37-52.



da personagem, sugerindo uma tensão ou uma confusão emocional experimentada por ela, que coloca em destaque o conflito entre o que está ou não no quadro, e suscita um jogo entre o interior e o exterior, seja da personagem ou da casa.

Estes planos detalhes de fragmentos da paisagem que envolve a casa, emoldurados tanto pela portinhola como pela janela da sala, reforçam uma idéia de enclausuramento presente na narrativa, mas também suscitam um conjunto não visto, do qual fazem parte. Trata-se de um espaço urbano que é especificado como sendo o bairro paulistano da Mooca através da reportagem realizada pela tv, e também com as imagens do curta-metragem *Mooca, São Paulo, 1996*, de Francisco César Filho, colocado como uma espécie de "prólogo" do filme para que este fosse distribuído enquanto longa-metragem. Portanto, o espaço off designa o que existe alhures, ao lado ou em volta, e revela o todo que integra o espaço privado representado. Este todo é o espaço da cidade.

O que mais nos chama a atenção no filme é justamente o seu modo de narrar uma realidade visual e espacial através de uma estória trivial e particular, mas que por meio de seus desdobramentos formais aponta para o mundo que representa. O filme narra a estória privada de Dalva, porém, no ato de descrever a sua casa e o seu conflito, também revelam-se imagens da espacialidade dos objetos e corpos, e por meio de cada detalhe, o espaço por eles ocupado. Permitindo verificar uma forma de incorporar certas marcas da experiência social contemporânea na organização deste espaço.

Para mostrar e investigar o espaço urbano e social da cidade sem sair à rua, sem descrevê-la ou interpretá-la, o filme apresenta uma estilização dos deslocamentos e da gestualidade da câmera como uma expressão plástica da representação de sua "desorientação", de seu "movimento" e de sua característica enquanto local onde se inscrevem emoções, paixões, e também experiências intransmissíveis e singulares.

Isto posto, evidencia-se uma importante "gestualidade da câmera" que designa uma ênfase no caráter gestual da maneira como se filma. O uso de uma câmera na mão grudada nas ações, nos gestos e corpos dos atores é um índice da matriz gestual, que configura na tela um "ato" de exprimir idéias ou emoções. Esta gestualidade é o resultado de uma experimentação na forma de narrar uma estória articulando o espaço, o som e a movimentação



dos atores, fixando as imagens de detalhes, tais como certos objetos cenográficos e alguns gestos e expressões faciais de seus personagens.

E afinal, *Um céu de estrelas* expressa um estilo distintivo que traz a manifestação de um olhar que respeita o ritmo e a disposição das coisas e seres, carregando-se de História. A câmera tátil do filme distingue a metáfora de um olhar que é construído com a focalização da estória atrelada à personagem feminina protagonista, e com uma intensa exploração dos gestos e do corpo da atriz que a interpreta. E com isso, constata-se uma impressão ética ou um certo olhar de dignificação elaborado através da linguagem da câmera.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, Jacques. "O ponto de vista". In: GEADA, A.(org.) *Estéticas do cinema*. Lisboa: Dom Quixote, 1985.
- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papirus, 1993.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *L'Analyse des films*. Paris: Nathan, 1988.
- AUMONT, Jacques. *À quoi pensent les films*. Paris: Séguier, 1996.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel; BERGALA, Alain; VERNET, Marc. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.
- BAZIN, André. *Orson Welles*. São Paulo: Janine Bazin e Livros Horizonte, 1981.
- BAZIN, André. *O Cinema: Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BELLOUR, Raymond. "Sur l'espace cinématographique". In: *L'analyse du film*, Paris: Albatros, 1995, pp. 64-72.
- BORDWELL, David. "Narration and space". In: *Narration in the fiction film*, Madison: University of Wisconsin Press, 1985, pp. 100-146.
- BURCH, Noël. *Práxis do Cinema*. São Paulo: Perspectiva (Debates), 1992.
- KOVENSKY, Hugo; SOLITRENIK, Jacob. "Uma imagem feita de sombras". In: *Cinemas*, n. 3, Rio de Janeiro, 1997, pp. 93-94.
- MACHADO, Rubens. *Estudo sobre a organização do espaço em Terra em Transe*. Tese de doutorado, ECA-USP, São Paulo, 1997.
- MACHADO, Rubens. "Para uma teoria da câmera da mão". In: *Estudos de Cinema-Socine*, São Paulo, Annablume, 2000, pp. 339-342.
- MATTOS, Carlos Alberto. "Off é fundamental para uma história de amor e ovo frito". In: *Cinemas*, n. 12, 1998, pp. 181-185.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- MITRY, Jean. "Caméra libre et profondeur de champ". In: *Esthétique et psychologie du cinéma*, v. 2, Paris: Ed. Universitaires, 1965, pp. 9-85.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. "Ver o invisível - A ética das imagens". In: NOVAES, Aduino (org.). *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, pp. 301-320.
- SILVA, Marcia R. C. "Uma face inquieta no cinema brasileiro : Estudo sobre a proposta estética do filme *Um céu de estrelas* de Tata Amaral". Dissertação de mestrado, ECA-



USP, São Paulo, 2003.

XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico : A Opacidade e a Transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento : Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.