

A DIREÇÃO DE ARTE CINEMATOGRAFICA E O TEMPO FÍLMICO: UM OLHAR A PARTIR DE TARKOVSKY

Gabriela Ricoldi de Castro¹
Giovanna Machado Scarparo²
João Flávio de Almeida³

Resumo: Este trabalho tem como objeto de estudo a Direção de Arte Cinematográfica em sua relação com o Ritmo Fílmico. Essa pesquisa propõe observar como o ritmo cinematográfico faz influência e sofre influências da direção de arte na constituição da linguagem fílmica. Assim, importa a essa pesquisa relacionar o diretor de arte com as noções de decupagem, montagem e ritmo fílmico. A busca desses conceitos será feita principalmente na obra literária “Esculpir o tempo” (1998), e no filme “Stalker” (1970), ambos de Andrei Tarkovsky, justamente por ter sido ele um dos grandes pensadores e realizadores do cinema que se atentou às noções de tempo e imagem.

Palavras-chave: Audiovisual. Direção de arte. Ritmo. Tarkovsky.

INTRODUÇÃO

A partir da obra teórica “Esculpir o tempo” (1998), e do filme “Stalker” (1970), ambos de Andrei Tarkovsky, esse artigo propõe uma reflexão sobre os processos criativos utilizados na direção de arte cinematográfica em relação ao ritmo fílmico. Tarkovsky é considerado um dos grandes pensadores e realizadores do cinema que se atentou à relação entre ritmo e imagem. Nesse aspecto, importa ressaltar que, nesse artigo, a noção de ritmo será compreendida como o tempo específico que flui através de cada tomada, os intervalos entre os planos e as relações estabelecidas entre eles. O ritmo não é determinado pela extensão das peças montadas, mas, sim, pela pressão do tempo que passa através delas (TARKOVSKY, 2002, p. 28); e a noção de direção de arte cinematográfica, por sua vez, se assumida como aquilo que diz respeito aos elementos concretos da construção dos cenários e figurinos, bem como às características expressivas de constituição da imagem do filme (VANINI, 2010).

Assim, essa pesquisa pode oferecer reflexões e métodos de criação para ambos os campos de estudo, uma vez que se propõe a observar a influência do ritmo cinematográfico sobre a direção de arte, bem como o contrário: a influência da direção

¹ Bacharel em Publicidade e Propaganda pela UNAERP. E-mail: gaabidecastro@hotmail.com

² Bacharel em Publicidade e Propaganda pela UNAERP. E-mail: gmscarparo@hotmail.com

³ Doutorando em Ciência, Tecnologia e Sociedade (PPGCTS) pela UFSCar. Mestre pelo mesmo PPG e Bacharel em Comunicação Social. Bolsista CAPES. E-mail: joaoflaviodealmeida@gmail.com

de arte sobre o ritmo fílmico. Através dessa relação, pretende-se analisar a linguagem construída pelo encadeamento dessas práticas, e não de uma ou outra técnica isolada.

Importa ressaltar que tanto a noção de Ritmo quanto a de Direção de Arte abrangem muitos subconceitos, o que metodologicamente impele a um recorte teórico que viabilize a pesquisa. Assim, este artigo terá como foco relacionar especificamente a noção de Montagem Fílmica na construção do Ritmo, em relação às noções de Enquadramento e Cenário, fundamentos da Direção de Arte. Desse modo, pretende-se relacionar o trabalho do diretor de arte com as práticas de decupagem, montagem e ritmo fílmico.

O trabalho estrutura-se em três partes. A primeira aborda o Ritmo Fílmico, apresentando uma rápida revisão dos conceitos de tempo, ritmo, decupagem e montagem técnica, com base na obra *Esculpir o tempo* (1998). A segunda, a “Imagem”, também baseada em Tarkovsky, que fundamenta a aproximação da noção de Direção de arte no audiovisual; e a terceira analisa a imbricação de Ritmo e Direção de arte cinematográfica em funcionamento no filme *Stalker* (1970).

O TEMPO FÍLMICO

Tarkovsky (1998, p. 64) conceitua “tempo” como momento da existência do “ser”. Parecendo ser um tipo de cultura que pode ser danificada quando não precisam mais dela, quando quebram a personalidade individual e as condições da existência. Para a humanidade, o tempo é necessário para que ela seja capaz de se realizar como personalidade. Sem ele a memória também é incapaz de existir. Sem o tempo, o sujeito se torna um prisioneiro de uma existência falsa, ficando incapaz de compreender as ligações com o mundo.

Ainda segundo o autor (1998, p. 65), o tempo em que uma pessoa vive dá-lhe a oportunidade de se conhecer como um ser moral, engajado na busca da verdade: no entanto, esse dom que o homem tem nas mãos é, ao mesmo tempo, delicioso e amargo. Ele pode ser considerado irreversível, algo que não volta jamais. Não pode desaparecer sem deixar sinais, pois é um padrão espiritual e subjetivo. O tempo vivido pelas pessoas se prende na alma como uma experiência localizada no interior dele mesmo.

Em presença de qualquer efeito, remontamos constantemente à sua fonte, às suas causas - em outras palavras, poder-se-ia dizer que fazemos o tempo retroceder através da consciência. Num sentido moral, causa e efeito podem ser ligados por um processo de retroação, quando então, por assim dizer, uma pessoa volta ao seu passado (TARKOVSKY, 1998, p. 66).

Contudo, Tarkovsky (1998) defendia a ideia de que o tempo é algo essencial para a criação de uma história. *L'Arrivée d'un Train en Gare de La Ciotat*⁴, filme feito por Auguste Lumière, foi o começo de tudo, o momento no qual nasceu o cinema. Meio minuto de espetáculo, uma plataforma ferroviária iluminada pela luz do sol; ao redor, homens e mulheres da época caminhando, quando do fundo do quadro surge um trem que vem em direção à câmera. Um pequeno filme que gerou pânico em todos os que estavam assistindo, porém foi ali que, pela primeira vez na história das artes e da cultura, o homem descobria um modo de registrar uma impressão do tempo (TARKOVSKY, 1998, p. 70). Surgia, simultaneamente, a possibilidade de reproduzir na tela esse tempo, e de fazê-lo quantas vezes se desejasse, de repeti-lo e retornar a ele. O cinema é a única arte que proporciona uma experiência que coloca em questão o próprio tempo, um tempo construído, esculpido, mas que se dilui no tempo do próprio espectador.

Mas de que forma se pode esculpir o tempo? Tarkovsky (1998, p. 71) entende que isso é possível na forma de uma materialidade que possa absorver uma série de acontecimentos: uma pessoa que se move, uma catástrofe natural ou qualquer objeto material, capturados, moldados e manipulados em uma linearidade. Ainda que este objeto possa ser apresentado de forma imóvel e estática, essa imobilidade será colocada no curso real de uma temporalidade. A materialização do tempo através de formas e manifestações reais é que faz do cinema uma materialidade artística.

Afirma-se que o cinema é uma arte composta, baseada no envolvimento de um grande número de artes adjacentes: teatro, prosa, representação, música, pintura. Na verdade, o “envolvimento” dessas formas de arte pode, como de fato se verifica, influenciar tão poderosamente o cinema. É preciso deixar claro de uma vez por todas que, se o cinema é uma arte, não pode ser simplesmente um amálgama dos princípios de outras formas de arte contíguas: só depois de fazê-lo é que podemos voltar à questão da natureza supostamente composta do cinema (TARKOVSKY, 1998, p. 65).

⁴ *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (br: A chegada do trem na estação) é um filme francês de 1895, gravado por Louis Lumière e por Auguste Lumière.

Certa vez Tarkovsky (1998, p. 73) gravou uma conversa comum entre pessoas sem que elas soubessem que estavam sendo gravadas e ficou impressionado com o brilho de uma conversa natural, sem roteiros, com pausas, a lógica dos movimentos dos personagens, sentimento, energia: era algo puro, sem limites. Ele acreditava que assim deveria ser uma sequência fílmica ideal. Ao observar que para certas gravações ele precisaria de muito tempo para concretizar uma ideia, como por exemplo, a história de uma pessoa sendo representada do nascimento à morte - um período, de fato, muito extenso para um vídeo -, ele percebeu que só poderia fazê-lo se cortasse a cena muitas vezes e a mostrasse em apenas alguns minutos. Para isso ele precisaria escolher e combinar os resultados de eventos que se encontram e possuem algum tipo de ligação, formando uma cena.

A matéria prima do cinema, portanto, é qualquer acontecimento que se estenda no tempo. Para a literatura, seria uma possibilidade eventual, para o cinema seria uma manifestação das suas leis artísticas fundamentais. “Justapor uma pessoa a um ambiente ilimitado, confrontá-la com um número infinito de pessoas que passam perto e longe dela, relacionar uma pessoa ao mundo inteiro: é este o significado do cinema” (TARKOVSKY, 1998, p. 75). O cinema é uma das medidas para os problemas mais difíceis do tempo. Portanto, Tarkovsky (1998, p. 94) se convence que o cinema pode ser inútil se não tivermos a capacidade de entendê-lo de forma correta.

RITMO/MONTAGEM

Bem próxima à noção de tempo aparece a noção de ritmo. Para Tarkovsky, “o tempo específico que flui através das tomadas cria o ritmo do filme, e o ritmo não é determinado pela extensão das peças montadas, mas, sim, pela pressão do tempo que passa através delas” (TARKOVSKY, 1998, p. 139).

Assim como a pressão do tempo determina o ritmo do filme, este também é usado como base para que seja feita a união de peças, a montagem. A montagem se dá pela junção de planos diferentes, que são unidos pelo corte, de tal forma que as cenas não precisam ser filmadas em ordem: no final o montador irá fazer a junção dos planos.

Tarkovsky (1998, p. 136) afirma que a montagem é a variante ideal da junção das tomadas contidas no material que foi colocado no rolo da película. Quando se

combinam cenas e tomadas de acordo com um padrão próprio, tem-se a produção correta de um filme. Porém, nesse processo de produção de um filme, o diretor deve ter o cuidado de não perder a concepção que ele tem do filme.

Uma das condições essenciais e imutáveis do cinema determina que na tela as ações devem se desenvolver sequencialmente, não importa se concebidas como simultâneas ou retrospectivas, ou algo do gênero. Para apresentar dois ou mais processos como simultâneos ou paralelos, é preciso necessariamente mostrá-los um em seguida ao outro; a montagem deve ser sequencial (TARKOVSKY, 1998, p. 80).

Como disse Tarkovsky (1998, p. 80), em cenas mais aceleradas a montagem será sequencial para que o tempo seja comprimido. Então, se o diretor deseja fazer uma montagem em que uma pessoa corre e pula na piscina, ele precisará captar as cenas em partes para que depois, unidas pela decupagem, possam desenvolver juntas essa ação. Desta forma, percebe-se que uma imagem trabalha em função de outra imagem, uma depende da outra, pois juntas elas têm a capacidade de criar sentido.

E esta a minha concepção de uma sequência fílmica ideal: o autor roda milhões de metros de filme, nos quais, sistematicamente, segundo após segundo, dia após dia e ano após ano, a vida de um homem é acompanhada e registrada, por exemplo, do nascimento até a morte, e de tudo isso aproveitam-se apenas dois mil e quinhentos metros, ou uma hora e meia de projeção. (TARKOVSKY, 1998, p. 73-74)

No filme *Stalker* (1979), na cena 0° 33'21'' - 0°37'56'' podemos encontrar um exemplo que evidencia a montagem de forma mais clara. Nessa cena acompanhamos o Escritor, o Professor e o Stalker num carrinho sobre trilhos em sua jornada, na qual o destino final é a Zona⁵. Nesse caminho temos composições de cenas em primeiro plano, nas quais cada personagem é enquadrado por trás, individualmente: só é possível ver suas nuças e ao fundo apenas sombras. Logo depois surge um plano aberto, no qual é possível ver a paisagem com toda uma vegetação, vários tocos de madeira, e no fim vemos os três no seu destino final. Esses planos podem ter sido gravados com meses de diferença, ou a quilômetros de distância, mas não importa: a montagem faz parecer que tudo aquilo é orgânico em um único tempo, em um único espaço.

⁵ Não se sabe ao certo o que é a Zona, pode ter sido criada pela queda de um meteorito, e então se tornou uma região inabitável, no qual as autoridades proíbem qualquer um de entrar. Mas dentro dela existe um quarto, no qual quem entrar terá todos os seus desejos realizados.

Figura 1 - Cena da chegada à Zona.



Fonte: STALKER, 1979, 0° 33' 21'' - 0° 37' 56''

A IMAGEM CINEMATOGRAFICA

Tarkovsky (1998) queria determinar os padrões de um sistema viável do que nós chamamos de imagem, um sistema dentro do qual ele pudesse pensar com liberdade e naturalidade. “Posso apenas dizer que a imagem avança para o infinito, e leva ao absoluto” (TARKOVSKY, 1998, p. 122). Ela se torna algo único e confuso, que depende da nossa consciência: se o mundo for confuso ela também será. As pessoas não são capazes de perceber o universo como um todo, porém a imagem poética é capaz de transmitir isso. Sendo uma impressão da verdade, a imagem se torna única e singular, como a vida.

No cinema, é o surgimento da imagem que é inseparável do registro fotográfico, um ato de fotografar um ambiente, separando os momentos decisivos e características próprias, assumindo uma forma visível. Ela consiste na capacidade de mostrar o entendimento pessoal de um objeto (fotos em sequência, que criam a noção de tempo e ritmo).

O já mencionado *Arrivée d'un Train*⁶, dos irmãos Lumière, era assim. O mesmo se pode dizer de um ou dois filmes do cinema underground⁷ norte-americano; um deles, por exemplo, mostra um homem adormecido; vemos, em seguida, este homem acordando, e, graças à magia do cinema, este

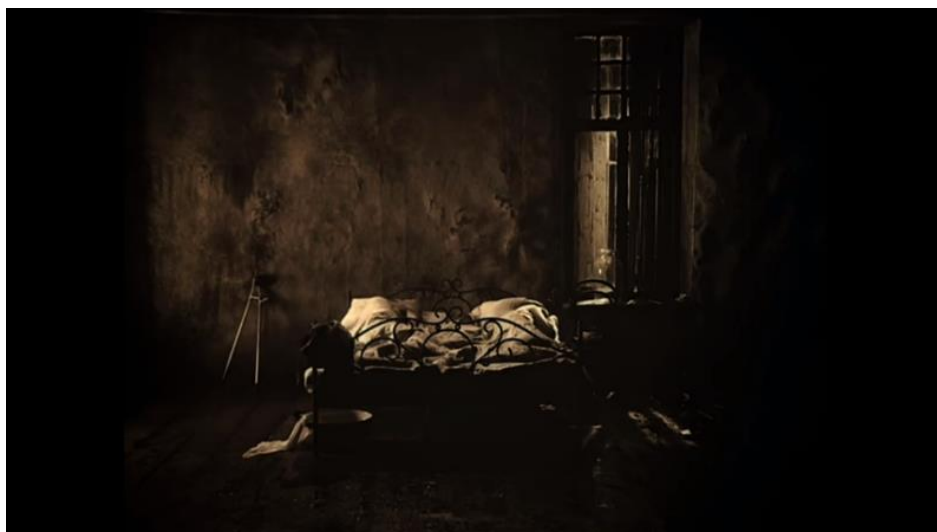
⁶(br: A Chegada do Trem)

⁷(br: Secreto, subterrâneo, oculto)

momento provoca em nós um impacto estético extraordinário e inesperado (TARKOVSKY, 1998, p. 134).

No filme *Stalker* (1979), os questionamentos à sociedade são constantemente perfurados pelas imagens, que perseguem um significado próprio, que melhor se aplica ao conceito de “naturalismo”, muito específico ao diretor. Reparando melhor, nessa obra cinematográfica é possível identificar a pausa para a interpretação da imagem. Tarkovsky faz transições de cenas bem sutis e demoradas. A figura 2 foi retirada de uma cena em que o personagem permanece por aproximadamente quinze minutos em uma única tomada.

Figura 2 - Tempo de duração de cena



Fonte: STALKER, 1979, 0° 5' 11'' - 0° 5' 26''

“A imagem cinematográfica nasce durante a filmagem, e existe no interior do quadro. Durante as filmagens, portanto, concentro-me na passagem do tempo no quadro, para reproduzi-la e registrá-la” (TARKOVSKY, 1998, p. 135). A condição principal da imagem cinematográfica é o ritmo, que mostra o tempo corrente dentro do fotograma⁸. A verdadeira passagem do tempo também se faz clara através do comportamento dos personagens, do tratamento visual e da trilha sonora (p. 134) - esses, porém, são atributos colaterais, cuja ausência, teoricamente, em nada afetaria a existência do filme.

⁸ Fotograma: Cada impressão fotográfica ou quadro unitário de um filme cinematográfico (negativo).

DIREÇÃO DE ARTE

Na realização gráfica de um filme, uma das maiores dificuldades é a cor. Ela é um fenômeno fisiológico e psicológico, ao qual muitas vezes não se dedica muita atenção. No filme *Stalker* (1979) a cor, no entanto, se torna um elemento de grande importância não só na direção de arte, mas também na narrativa. Durante o passar do filme, o autor trabalha com o tom da cor das cenas fazendo-as parecer algo mais sério. Usam-se muitas cores neutras, sem cores vivas.

Figura 3 - Stalker (1979)



Fonte: STALKER, 1979, 0° 0' 58'' - 0° 1' 04''

Temos por hipótese que a noção de ritmo cinematográfico sofre grandes influências da direção de arte na constituição da linguagem fílmica, permitindo a construção de sentidos múltiplos a partir do bom uso da junção destes conceitos.

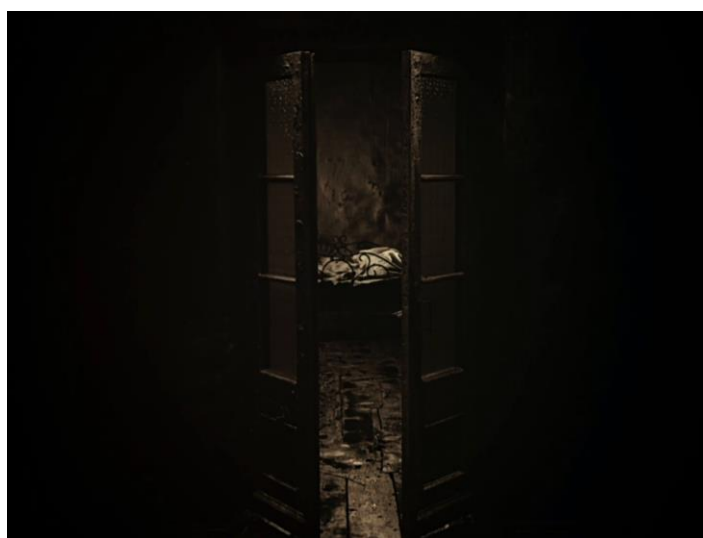
Uma cena pode ganhar dramaticidades diferentes quando o ritmo faz usos diferentes da direção de arte para construir uma linguagem interna de cada parte do filme.

Como nas cenas analisadas do filme *Stalker* (1979), sendo a cena lenta - (0° 3' 50'' - 0° 8' 10'') bem detalhada para dar ênfase às características do cenário, o que é muito importante quando for mostrado pela primeira vez. Nessa cena, acontece a

introdução do quarto do Stalker, onde ele se encontra dormindo numa cama de casal com sua mulher e filha.

A cena é caracterizada por planos longos com movimentos de câmera sutis, além dos movimentos para frente e para os lados, trabalhando sempre com o enquadramento. O filme se inicia após os créditos, em tons de sépia e com uma iluminação fraca, a luz vai surgindo lentamente e junto com ela as formas dos objetos vão aparecendo até ser possível ter uma visão clara do quarto de uma família.

Figura 4 - Cena lenta



Fonte: STALKER, 1979, 0° 3' 50'' - 0° 8' 10''

A câmera vai se aproximando lentamente, passa pela porta até que se tenha somente a visão da cama onde a cena congela por uns 15 segundos, causando a impressão de que o filme está travado. Na cama se encontram Stalker, sua esposa e filha. O ambiente familiar vivencia um certo drama, no qual a mulher e a filha passam a maior parte do tempo sozinhas pois o marido (Stalker) quase nunca para em casa.

O Stalker⁹ tem como missão levar dois homens, caracterizados como sendo o Professor e o Escritor, até a Zona, pois nela existe um quarto no qual quem entrar tem todos os seus desejos realizados. O restante do filme tem como foco essa viagem até a Zona, e como objetivo final a chegada até o quarto.

Uma das influências da direção de arte no filme Stalker (1979) que o autor trabalha é com o tom da cor das cenas. Desde a cena do início do filme até a cena em

⁹ Stalkers são os únicos que conhecem a Zona, e que podem guiar as pessoas por lá.

que os três personagens estão chegando, prevalece uma tonalidade mais escura, em tons de sépia, por meio da qual o autor tenta caracterizar a realidade um pouco sofrida vivida pelos personagens. Mas, as cores em tons de sépia que antes predominavam mudam para tons coloridos, em alto contraste com a chegada à Zona. Um lugar onde é possível observar uma vasta paisagem que transmite certa curiosidade sobre aquele ambiente desconhecido, mas também liberdade. Os personagens vão adentrando pela Zona e a desbravando, as cenas trabalham com planos abertos sendo possível observar as paisagens ricas, porém inabitadas, e planos fechados e enquadrados nos personagens.

Na cena rápida - (0° 56' 00'' - 0° 58' 30''), é possível notar os movimentos da câmera um pouco mais rápidos, planos abertos e fechados junto com alguns cortes na cena. Os três personagens estão caminhando pela Zona, e, nessa cena, o Escritor caminha até um lugar fechado e abandonado, enquanto o Professor e o Stalker ficam para trás só observando.

Figura 5 - Cena rápida



Fonte: STALKER, 1979, 0° 56' 00'' - 0° 58' 30''

Nessa cena, Tarkovsky usa muito jogo de câmera, e o espectador tem duas visões, uma em que acompanha tudo, o plano é aberto e se vê toda a paisagem, todos os detalhes presentes no cenário, assim como o Professor e o Stalker que estão observando o Escritor, variando com a segunda na qual o plano é fechado e enquadrado, o espectador acompanha por trás do Escritor.

Figura 6 - Plano Aberto



Fonte: STALKER, 1979, 0° 56' 00'' - 0° 58' 30''

Figura 7 - Plano Fechado



Fonte: STALKER, 1979, 0° 56' 00'' - 0° 58' 30''

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma análise do filme “Stalker” e dos conceitos do livro “Esculpir o tempo”, ambos de Tarkovsky, pode proporcionar reflexões que enriquecem toda produção audiovisual, inclusive a publicitária. Ela proporciona uma melhor compreensão sobre a interdependência entre Direção de Arte e Ritmo Fílmico, o que pode ajudar na criação de peças audiovisuais mais ricas em dramaticidade.

Ao analisar duas cenas do filme escolhido, observa-se que o ritmo (a duração dos planos na montagem, que comprimem ou expandem o tempo fílmico e modela a intensidade dramática) tem grande relação com as noções propostas pela Direção de Arte cinematográfica, ou seja, o trabalho com enquadramento e composição de cenário, por exemplo, incidem diretamente na boa construção da dramaticidade do ritmo fílmico.

REFERÊNCIAS

Stalker. Direção: Andrei Tarkovsky. Mosfilm. 1979. 161 min.

TARKOVSKI, Andrei. A imagem cinematográfica. In: _____. **Esculpir o tempo**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 122-196.

_____. **Esculpir o tempo**. Tradução Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. O tempo impresso. In: _____. **Esculpir o tempo**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 64-94.