

Construção da cena e olhar escopofílico na adaptação de *Closer*¹

Marcel Vieira Barreto Silva²

Resumo

As novas abordagens na teoria da adaptação têm procurado relacionar a análise textual comparativa (foco quase exclusivo dos trabalhos até então) com uma perspectiva mais ampla que envolva tanto os meios de produção cinematográfica, mercado editorial e circuito de exibição – inserindo a leitura interpretativa das obras no movimento dos vários agentes produtores, realizadores e exibidores –, quanto apontando as relações estéticas através das quais as obras artísticas representam em cada meio (literário ou fílmico) uma realidade social dada. Nesse sentido, procuraremos analisar como a adaptação cinematográfica da peça *Closer*, de Patrick Marber, realizada em 2004 por Mike Nichols, utiliza estratégias narrativas próprias ao cinema para representar uma dinâmica do olhar escopofílico ativo e passivo – segundo Laura Mulvey (2003), o primeiro é o desejo de ver e o segundo, o de ser visto –. Para compreender essa dinâmica do olhar em *Closer* é fundamental discutir questões sobre ponto de vista no cinema, a partir das teorias de Edward Branigan (1985) e François Jost (1987), pois é na construção da cena que se delimitam os sujeitos e os objetos do olhar no cinema narrativo.

PALAVRAS-CHAVE: Adaptação cinematográfica; Ponto de vista no cinema; Escopofilia.

Abstract

The new approaches in the theory of adaptation have been seeking to link the comparative textual analysis (focus of almost all works since then) with a more abroad perspective, which involves the mediums of cinematographic production, editorial market and exhibition circuit – inserting the interpretative reading of the works in the movement of the various agents of production, realization and exhibition –, as much as pointing out the aesthetic relations through which the artistic works represents in each medium (literary or filmic) a certain social reality. In this sense, we will seek to analyze how the cinematographic adaptation of the play *Closer*, by Patrick Marber, made into film by Mike Nichols, in 2004, uses narrative strategies that is characteristic to the cinema to represent a dynamics of the active and passive scopophilic gaze – according to Laura Mulvey (2003), the first is the desire to see, and the second, to be seen. To understand this dynamics of the gaze in *Closer* it is fundamental to discuss questions about point of view in the cinema, starting from the theories of Branigan (1984) e Jost (1989), because it is in the construction of the scene that the subjects and objects of the regard are circumscribed.

KEYWORDS: Cinematographic adaptation; Point of view in the cinema; Scopophilia.

¹ Simpósio – Tradução intersemiótica: novos desafios na adaptação da literatura.

² Aluno do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, em que desenvolve projeto de mestrado intitulado *Entre mimese e diegese: a construção da cena na adaptação de Closer*, orientado pelo Prof. Dr. João Luiz Vieira.

INTRODUÇÃO

A construção do olhar no cinema narrativo-representativo define a relação entre os personagens dentro da diegese, e o envolvimento entre filme e espectadores. O olhar cria dependências, hierarquias e níveis narrativos que se entrecruzam, fluida e intermitentemente, no processo de se contar/representar uma história no cinema. É através do olhar – juntamente com o som –, e, diríamos, da *orquestração* de olhares, que a platéia tem acesso aos contornos da cena, assimilando assim a história narrada/representada.

Essa orquestração de olhares organiza a estrutura da narrativa, no cinema narrativo-representativo, pois congrega as relações entre a autoridade narrativa (o narrador), os personagens e o espectador. Nesse sentido, a cena, tal como circunscrita em um filme, é na verdade um *jogo de olhares* sobre a cena; e essa flexibilidade de pontos de vista é um dos principais elementos de construção de sentido na narrativa, capaz de apontar códigos de representação, de época e de estilo.

Outra questão implicada na construção do olhar diz respeito ao processo simbólico que estrutura as representações no cinema, criando modalidades de prazer visual, desejo voyeurístico e exibição/recolhimento do corpo imagético. “Enquanto sistema de representação avançado, o cinema coloca questões a respeito dos modos pelos quais o inconsciente (formado pela ordem dominante) estrutura as formas de ver e o prazer no olhar” (MULVEY, 2003, p. 439). Dessa forma, a fascinação do cinema é reforçada tanto por modelos preexistentes de fascinação que operam na subjetividade, quanto pelas formas sociais que a moldaram. Para tal, o cinema trabalha com “a interpretação direta, socialmente estabelecida, da diferenciação sexual que controla imagens, formas eróticas de olhar e o espetáculo” (op. cit. , p. 437);

Assim, imbricado em sua própria estrutura de narração/representação, o prazer visual do cinema se manifesta de três formas: através da escopofilia ativa, ou seja, quando o próprio ato de olhar já é, em si, uma fonte de prazer; pela escopofilia passiva, isto é, quando se apresenta, inversamente, como prazer de ser olhado; e, por fim, como escopofilia narcisista, no sentido de que, no cinema, o mundo diegético é essencialmente antropomórfico, então o prazer visual surge também como reconhecimento e semelhança, que resulta numa “imagem-espelho”³.

O que é visto na tela é mostrado de forma bastante manifesta. Mas, em sua totalidade, o cinema dominante e as convenções nas quais ele se desenvolveu sugerem um mundo hermeticamente fechado que se desenrola magicamente, indiferente à presença de uma platéia, produzindo para os espectadores um sentido de separação, jogando com suas fantasias voyeuristas. Além do mais, o contraste extremo entre a escuridão do auditório (que também isola os espectadores uns dos outros) e o brilho das formas de luz e sombra na tela ajudam a promover a ilusão de uma separação voyeurista. Embora o filme esteja sendo mostrado, esteja lá para ser visto, as condições de projeção e as convenções narrativas dão ao espectador a ilusão de um rápido espionar num mundo privado. Entre outras coisas a posição dos espectadores no cinema é ostensivamente caracterizada pela repressão do exibicionismo e a projeção no ator, do desejo reprimido (op. cit., p. 441).

O objetivo desse artigo é analisar a adaptação fílmica da peça *Closer*, de Patrick Marber, levada aos cinemas pelo diretor Mike Nichols, em 2004. Mais especificamente, nos ateremos a uma cena particular, em que o personagem Larry vai a um *strip-club*, e encontra Alice. Tentaremos mostrar, através da análise dos planos, como teatro e cinema apresentam

³ As relações entre o olhar e o desejo são trabalhadas inicialmente por Freud nos *Três Ensaios sobre a Teoria da sexualidade*, em que ele “isolou a escopofilia como um dos instintos componentes da sexualidade, que existem como pulsões, independentemente das zonas erógenas. Nesse ponto ele associou a escopofilia com o ato de tomar as outras pessoas como objetos, sujeitando-as a um olhar fixo, curioso e controlador” (MULVEY, 2003, p. 440-441). Sobre isso, conferir também LACAN, Jacques. Do olhar como objeto a minúsculo. In: *Seminário 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1979. p. 69-118.

modos de envolvimento⁴ diferentes na construção da cena: o teatro, de um lado, é caracterizado pela imobilidade do olhar do espectador, cuja relação com o palco se caracteriza pela contenção da ação e do mundo representado; o cinema, por outro lado, é a arte do olhar, é a através da orquestração de olhares que se constrói a cena cinematográfica. Assim, vemos que o ponto de vista, enquanto categoria narratológica, é um dos principais aspectos no estudo comparativo entre teatro e cinema.

PONTO DE VISTA NO CINEMA NARRATIVO-REPRESENTATIVO

Na orquestração de olhares que define a construção da cena no cinema, estão implicados três pontos de vista: o do narrador, que organiza a apresentação da narrativa, transitando no tempo e no espaço, a fim de mostrar os meandros da ação. Esse não é um olhar apenas descritivo; pelo contrário, o entorno da composição imagética, a *mise-en-scène*, a fotografia, entre outros elementos, agregam-se a esse olhar na construção de sentido e na representação de subjetividades; o do personagem, que se dá quando o narrador *incorpora* diretamente o olhar de um personagem particular, apresentando do ponto fixo onde ele se encontra, os aspectos que se lhe antepõem. Aqui, quando a câmera ocupa o lugar do olho de um personagem no interior da diegese, ocorre o que se convencionou chamar de *plano ponto-de-vista*⁵; e, por fim, o do espectador, que está fora

⁴ O conceito de modos de envolvimento (*modes of engagement*) remete ao livro de Linda Hutcheon sobre adaptação: segundo ela, esse conceito parece ser o ponto de partida para uma categorização metodológica sobre adaptação, não por uma primazia subjetiva ou por acuidade na análise comparativa, mas porque todas as demais categorias derivam desses modos de envolvimento. São três esses modos: *contar* uma história, *mostrar* uma história e *interagir* com uma história. Conforme explica Hutcheon (2006, p. 12) “uma história ser mostrada não é o mesmo que ser contada – e nenhuma é o mesmo que participar da história ou interagir com ela, isto é, experimentar a história direta e cinestésicamente. Em cada modo, diferentes coisas são adaptadas e em diferentes maneiras”.

⁵ Abreviaremos, a partir de agora, em PPV.

da história e para quem é pensada a articulação dos outros dois olhares. Embora ausente da diegese, o olhar do espectador fecha o circuito do processo de narração fílmica, inserindo-se na dinâmica da representação; isto é, esse não é simplesmente o olhar de um espectador real, numa sala de cinema, assistindo ao filme, mas é o olhar de um *espectador implícito*, da mesma forma que em teoria da literatura se fala em leitor implícito.

É a partir da articulação dessa série de olhares que se define a construção da cena no cinema narrativo-representativo. Para abordar a questão do ponto de vista⁶, Jost (1989, p. 12) retoma o conceito proposto por Genette (1972, p. 206), que chama de focalização a questão do ponto de vista na literatura, e propõe uma nova terminologia: “para caracterizar a relação entre o que a câmera mostra e o que o herói parece ver, proponho falar de *ocularização*: esse termo possui, em efeito, a vantagem de evocar o ocular e o olho que olha o campo que a câmera aponta” (op. cit., p. 22-23)⁷.

Assim, o ponto de vista representa um elemento determinante na maneira como o filme transmite a subjetividade dos personagens, isto é, está ligado à forma através da qual se apresenta ou se retrata um personagem ou uma história. A subjetividade na narrativa concerne não ao que a história conta (ao seu conteúdo), mas à maneira como é contada. “Subjetividade, então, é o processo de conhecer uma história – contá-la e percebê-la” (BRANIGAN, 1984, p. 01)⁸.

Na teoria de subjetividade proposta por Edward Branigan, sujeito (*subject*) e objeto (*object*) são elementos integrantes da estrutura de representação, em que o sujeito é o

⁶ No mesmo livro, François Jost também vai elaborar o conceito de *auricularização* (op. cit., p. 46), que diz respeito ao som e ao ponto de escuta. Como o tema desse artigo se restringe ao olhar, abordaremos apenas o ponto de vista.

⁷ Original em francês. Tradução livre: “Pour caractériser la relation entre ce que la caméra montre et ce que le héros est censé voir, je propose de parler d *ocularisation* : ce terme a en effet l’avantage d’évoquer l’oculaire et l’oeil qui y regarde le champ que va ‘prendre’ la caméra”.

⁸ Original em inglês. Tradução livre: “Subjectivity, then, is the process of knowing a story – telling it and perceiving it”.

produtor da narração enquanto processo de percepção do objeto, e este, por conseguinte, é o ponto de atração da atenção do sujeito; a separação entre sujeito e objeto, como argúi Branigan, é puramente teórica, e é no espaço entre ambos que se desenvolve o ponto de vista. Este seria, portanto, o conjunto de estratégias estilísticas (posicionamento de câmera, som, montagem, fotografia, construção de cena, etc.) criado para representar a subjetividade de um personagem.

Para Branigan (op. cit., p. 05), todavia, as tentativas de definir o ponto de vista enquanto categoria narratológica de representação da subjetividade, variam, basicamente, em cinco perspectivas, dependendo da maneira como se concebe o próprio conceito narração. A primeira é a que concebe ponto de vista como percepção, e está diretamente ligada à idéia de um olhar determinado segundo o qual se é percebido o mundo; nesse sentido, relaciona-se com as leis de perspectiva da pintura renascentista e da arquitetura cênica do chamado palco italiano, em que se concebe a cena como direcionada a um *observador implícito*.

A segunda perspectiva é aquela que considera o ponto de vista como uma atitude, e lida com os artifícios da narrativa através dos quais o espectador vivencia a perspectiva do personagem, com sua psique humana e seus estados de consciência. Como exemplo, temos as maneiras como a imagem se articula para alcançar algum efeito na platéia (movimentos circulares para semelhar à tontura, *fade-in* ou *fade-out* para significar despertar ou desfalecimento, etc.).

Outra perspectiva é a que concebe ponto de vista como identificação; nesse sentido, ponto de vista se refere à capacidade dos espectadores de achar similaridades entre si e os personagens, ou entre sua história e a que é narrada: identificação e empatia, nesse caso, são sinônimos. Dessa forma, está diretamente relacionado a uma leitura psicanalítica da

relação entre leitor/espectador e texto/filme, pensando na formação da identidade do indivíduo, da relação Eu/Outro (*self and other*) como base do envolvimento entre o espectador e a narrativa.

A quarta perspectiva pensa ponto de vista como linguagem: tendo por esteio uma aplicação de conceitos da lingüística aos artifícios estilísticos do cinema, essa acepção de ponto de vista reside na idéia de que a linguagem simbólico-representativa do cinema teria estrutura semelhante à da linguagem verbal, e ambas (junto a diversos outros sistemas de linguagem), fariam parte de um campo de estudos mais amplo denominado *semiologia*.

A essas quatro acepções do ponto de vista, Branigan propõe uma última que, como um compósito das demais, representa uma perspectiva mais abrangente: a idéia do ponto de vista como uma lógica de leitura: uma vez exposto a um pequeno número de filmes, acredita Branigan (op. cit., p. 16-17), qualquer espectador poderia entender potencialmente um número infinito de outros filmes. Essa habilidade cognitiva, embora seja adquirida, refere-se à *competência* do espectador em entender o código da linguagem cinematográfica. Ponto de vista, assim, é um aspecto do texto capaz de torná-lo acessível a uma lógica de leitura; isto é, não se trata de uma entidade ou um sentimento do autor, do narrador, dos personagens ou dos espectadores, muito menos de um estado de espírito ou de uma especulação sobre a psique humana, mas de uma série de mecanismos textuais concretos articulados dentro de um processo simbólico.

Os vários sentidos do ponto de vista no cinema, cada qual com uma ênfase particular, não dirimem a importância do olhar na composição da história e no modo como o espectador se relaciona com o mundo representado. E é a partir dessa importância que iremos analisar a cena em *Closer*: na tentativa de apreender como os olhares são

organizados a fim de criar uma relação de desejo voyeurista pela representação estrutural da escopofilia.

“WE’RE NOT ALLOWED TO TOUCH!”

Em *Closer*, a peça, a cena que discutiremos é a primeira do segundo ato, e representa, exatamente, uma mudança na história: depois de serem abandonados por seus respectivos parceiros, Larry encontra casualmente Alice num *strip-club*, onde agora trabalha. A cena começa com os dois numa cabine exclusiva, com Alice terminando de se vestir, ao que Larry completa com um “I love you” (MARBER, 2000, p. 48), após o regozijo visual ante a nudez da moça. Ela está ali para servir de *prazer visual* para Larry, que, em troca, a agracia com gorjetas generosas. A estrutura básica é estabelecida: Larry como o sujeito do olhar e Alice como objeto; e, uma vez que não é permitido tocar (como ela adverte), a relação entre ambos é mediada apenas pelo olhar.

Nessa estrutura (aparentemente, binária), estão implicados um terceiro e quarto olhares, que se confundem: o de um espelho duplo (que ocupa a “quarta-parede” do palco), por onde seguranças observam, e o olhar da platéia. Eis uma primeira diferença fundamental nos modos de envolvimento entre o espectador e as obras: no caso da peça, o olhar da platéia se funde ao dos seguranças e, ao Larry gritar em direção à audiência: “WHAT D’YOU HAVE TO DO TO GET A BIT OF INTIMACY AROUND HERE?”⁹ (op. cit., 2000, p. 55), ele sutilmente quebra a ilusão cênica, integrando o espectador na estrutura do prazer visual, como aquele que, tranqüilo em sua poltrona, olha o universo dramático que se descortina à sua frente.

⁹ Em caixa-alta mesmo, conforme o texto.

No filme, por outro lado, o olhar dos seguranças é apenas no teto, e, por mais que Larry olhe em direção à câmera ao gritar com os seguranças, a ilusão cênica não é ameaçada, pois a composição desse olhar não permite: vemos Larry num plano de conjunto, de cima, em PPV dos seguranças; e o plano é tão rápido (dois segundos, apenas) que ele rapidamente se integra à decupagem narrativo-representativa. O espectador está lá, obviamente, como produtor de olhar escopofílico e, assim como a Larry, não é permitido nada a não ser olhar e se regozijar com isso.

Nesse sentido, a principal relação que se estabelece entre peça e filme concerne à construção da cena, a partir da forma como os olhares são dispostos. Tematicamente, a questão do olhar ocupa lugar central na peça *Closer*: os personagens estão envolvidos em esquemas de possibilidade/impossibilidade de ver, ou de desejo de ver/ser visto. Nesse sentido, a peça cria situações em que a relação do público com a encenação se pauta por uma dialética entre os diálogos estabelecidos por esses esquemas e a imobilidade do olhar fixo na arquitetura cênica do palco italiano.

Em outro extremo, *Closer*, o filme, transforma a questão do olhar na estrutura central de composição narrativa, ou seja, não apenas tematiza, mas também *formaliza* o olhar. Pois, tanto os esquemas de possibilidade/impossibilidade de ver são organizados a partir da mobilidade dos pontos de vista (da autoridade narrativa, dos personagens e da platéia), quanto o desejo de ver/ser visto se torna determinante da dinâmica da mise-en-scène, da montagem e da materialidade do olhar pela câmera.

No filme, a cena que estamos discutindo é composta por cento e vinte e nove planos, divididos em dois segmentos: o primeiro, que não está na peça, é a entrada de Larry no clube e seu contato visual com Alice – todo esse segmento é articulado pelo olhar: oito planos divididos em quatro estruturas de PPV. O segundo, semelhante ao da peça, é na

cabine particular, com Alice se vestindo após se exhibir para Larry; nesse caso, a câmera congrega – em cento e vinte e um planos – diversos pontos de inteligibilidade da câmera, os quais, articuladas a partir da decupagem, criam uma estrutura visual alicerçada na dinâmica do olhar escopofílico: Larry como sujeito e Alice como objeto de um jogo intrincado de olhares voyeuristas.

Nesse sentido, podemos dizer que, na forma como é composta no filme, essa cena de *Closer* é uma metáfora da relação entre espectadores e tela no cinema narrativo-representativo: tal como o de Larry, o olhar da platéia na sala de cinema é parte desse esquema escopofílico, que implica a manipulação das imagens pelo narrador com o intuito de introduzir a audiência num jogo de esconde-esconde, isto é, de mostrar e não mostrar o corpo imagético, instigando com isso o desejo voyeurista do espectador.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A elaboração da cena e seus contornos, entre teatro e cinema, é um elemento fundamental para se entender os diferentes modos de envolvimento que tornam singulares, em seus códigos representacionais, uma peça e um filme. No escopo do estudo comparativo, a relação entre as diferentes maneiras como se compõem as cenas teatrais e filmicas, certamente, podem indicar caminhos metodológicos frutíferos para a ampliação do estudo da adaptação cinematográfica.

No caso de *Closer*, a questão do olhar desempenha função determinante na construção da cena: na peça, a cena é um constructo visualmente fixo, mediado pelo diálogo dos personagens e pela movimentação dos atores no palco; no filme, entretanto, a cena é, na verdade, um *olhar* sobre a cena, e se define como tal somente a partir do jogo de

pontos de vista criado pela narrativa fílmica. Assim, construção de cena no cinema e ponto de vista são categorias indissociáveis na análise comparativa, implicadas que estão na própria estrutura do cinema narrativo-representativo.

A cena que analisamos termina com a seguinte passagem:

Larry: No. I'll tell you what's going to work. What's going to work is that you're going to take your clothes off right now and you're going to turn around *very slowly* and bend over and touch the fucking floor for my viewing pleasure.

Alice: That's what you want?

(Beat.)

Larry: What else could I want? (Alice looks straight at him and begins to undress, slowly)

(op. cit., p. 55).

No filme, ao dizer isso, Larry se recosta no sofá, entregando por inteiro ao prazer visual; a câmera então caminha e se aos poucos focaliza o seu rosto, até que ficam apenas os olhos brilhantes e expressivos, que sintetizam a primazia do olhar na construção dessa cena. E, assim com a Larry, na sala de cinema, nos sobra apenas o olhar – em toda a sua mobilidade diegética – para suprir nosso desejo de possuir o corpo imagético que se movimenta diante de nossos olhos.

BIBLIOGRAFIA

Primaria

Closer: Perto Demais. (Closer, 2004). Direção: Mike Nichols. Roteiro: Patrick Marber. Produção: Scott Rudin, Célia Costas, Robert Fox. Intérpretes: Jude Law, Clive Owen, Natalie Portman, Julia Roberts. 1 DVD (103 min.), color. Columbia Pictures e Sony Home Entertainment.

MARBER, Patrick. **Closer.** Nova Iorque (USA): Dramatists Play Service, 2000.

Secundária

- AUMONT, Jacques. O ponto de vista. In: GEADA, Eduardo (org.). **Estéticas do cinema**. Lisboa: Dom Quixote, 1985.
- BRANIGAN, Edward. **Point of view in the cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film**. New York: Mouton Publishers, 1984.
- GENETTE, Gérard. **Figures III**. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- HUTCHEON, Linda. **A Theory of Adaptation**. New York: Routledge, 2006.
- JOST, François. **L'oeil-caméra: Entre Film et Roman**. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1987.
- LACAN, Jacques. Do olhar como objeto a minúsculo. In: . **Seminário 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1979. p. 69-118.
- MULVEY, Laura. Prazer Visual e Cinema Narrativo. In: XAVIER, Ismail (org). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal Editora/ Embrafilme, 1983.
- KNOFF, Robert. **Theatre and film**. New Haven: Yale University Press, 2005.
- ZATLIN, Phyllis. **Theatrical translation and film adaptation: a practitioner's view**. Clevedon, Buffalo, Toronto: Multilingual Matters, 2006.