



Douglas Deó Ribeiro

**OS SUJEITOS E O MUNDO:  
NOTAS SOBRE A ENCENAÇÃO NO CINEMA DE ROMAN POLANSKI**

Recife  
2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

**OS SUJEITOS E O MUNDO:  
NOTAS SOBRE A ENCENAÇÃO NO CINEMA DE ROMAN POLANSKI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação Social pela Universidade Federal de Pernambuco, sob a orientação do Prof. Dr. Rodrigo Octávio d'Azevedo Carreiro.

Recife  
2015

Catálogo na fonte

Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

R484s Ribeiro, Douglas Deó

Os sujeitos e o mundo: notas sobre a encenação no cinema de Roman Polanski / Douglas Deó Ribeiro. – 2015.

150 f.: il., fig.

Orientador: Rodrigo Octávio d'Azevedo Carreiro.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Comunicação, 2016.

Inclui referências.

1. Comunicação. 2. Cinema. 3. Corpo humano - Aspectos simbólicos. 4. Personagens cinematográficos. 5. Diretores e produtores de cinema. 6. Representação cinematográfica. I. Carreiro, Rodrigo Octávio d'Azevedo (Orientador). II. Título.

302.23 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2016-72)

Douglas Deó Ribeiro

**TÍTULO DO TRABALHO:** Os Sujeitos e o Mundo: Notas Sobre a Encenação no Cinema de Roman Polanski.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Aprovada em: 26/03/2015

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Rodrigo Octávio D'Azevedo Carreiro  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Profa. Dra. Ângela Freire Prysthon  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Profa. Dra. Laura Loguercio Cánepa  
Universidade Anhembi Morumbi

*I thought of that film first in terms of its landscape even before coming up with the story [...]. So the starting point for the film was the setting and the atmosphere.*

*(Eu pensei naquele filme primeiramente em termos de sua paisagem, antes mesmo de ter a história [...]. Assim, o ponto de partida do filme foi o cenário e a atmosfera).*

**Roman Polanski, para *Cahiers du Cinéma* (Janeiro de 1969)**

*Para vovó Leonor e suas inesquecíveis  
histórias (não canso de revê-las).*

## **Agradecimentos**

Agradeço aos professores do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal por sua inquestionável participação na ampliação de meu repertório, não somente de cinema e comunicação, mas também de temáticas outras, como as questões políticas e filosóficas que surgem inevitavelmente quando se estuda qualquer forma de arte. Seria injusto não destacar o papel desempenhado pelas professoras Nina Velasco e Ângela Prysthon, em particular as contribuições que deram por ocasião da qualificação desta dissertação, mas também porque estiveram presentes desde o início de minha formação, no Bacharelado de Cinema e Audiovisual.

Aos meus pais, Silvana e Joseudes, fundamentais desde sempre em minha busca pelo conhecimento. Ainda que o tempo seja outro e que a idade nos deixe com a sensação constante de que somos autônomos, é preciso reconhecer as histórias que nos precedem e que nos impulsionam para adiante – é dos dois o gérmen de tudo o que hoje sou.

Ao meu marido, Jário Junior, com quem convivo desde o princípio desta aventura no mundo do cinema e que sempre me deu suporte nas escolhas feitas e caminhos trilhados. Seu companheirismo e carinho são um grande alimento para eu continuar em minhas buscas, por mais inusitadas que pareçam.

Por fim, agradeço ao meu orientador, Rodrigo Carreiro, que me acompanha nesta pesquisa desde seu mais remoto princípio, ainda na graduação. Sua orientação precisa e seu entusiasmo por minha pesquisa foram, se dúvida, fundamentais para o meu empenho em tentar conseguir o melhor resultado - e espero tê-lo alcançado.

## Lista de Figuras

<b>Fig. 1.</b> Fotograma de “O Bebê de Rosemary”	22
<b>Fig. 2.</b> Fotograma de “O Escritor-fantasma”	22
<b>Fig. 3-5:</b> Fotogramas de “Busca Frenética”	27
<b>Fig. 6-7:</b> Fotogramas de “ <i>La Rivière de Diamants</i> ”	27-8
<b>Fig. 8:</b> Fotograma de “O Bebê de Rosemary”	28
<b>Fig. 9-11:</b> Fotogramas de “A Faca na Água”	30
<b>Fig. 12-14:</b> Fotogramas de “O Bebê de Rosemary”	30-33
<b>Fig. 15:</b> Fotograma de “Tess”	38
<b>Fig. 16-17:</b> Fotogramas de “O Escritor-fantasma”	38-9
<b>Fig. 18:</b> Fotograma do <i>making of</i> de “O Escritor-fantasma”	39
<b>Fig. 19-20:</b> Fotogramas de “O Pianista”	40
<b>Fig. 21:</b> Fotograma de “Quê?”	43
<b>Fig. 22:</b> Fotograma de “Cul-de-Sac”	43
<b>Fig. 23:</b> Fotograma de “O Pianista”	47
<b>Fig. 24:</b> Fotograma de “Oliver Twist”	47
<b>Fig. 25-26:</b> Fotogramas de “O Pianista”	49
<b>Fig. 27:</b> Fotograma de “Repulsa ao Sexo”	50
<b>Fig. 28:</b> Fotograma de “O Inquilino”	50
<b>Fig. 29-30:</b> Fotogramas de “Repulsa ao Sexo”	52
<b>Fig. 31-33:</b> Fotogramas de “O Pianista”	54-5
<b>Fig. 34:</b> Fotograma de “O Bebê de Rosemary”	55
<b>Fig. 35-39:</b> Fotogramas de “Quê?”	57-8
<b>Fig. 40-44:</b> Fotogramas de “Assassinato”	58
<b>Fig. 45-46:</b> Fotogramas de “O Bebê de Rosemary”	59
<b>Fig. 47-48:</b> Fotogramas de “O Inquilino”	60
<b>Fig. 49-50:</b> Fotogramas de “Repulsa ao Sexo”	60
<b>Fig. 51-60:</b> Fotogramas de “O Pianista”	62-3
<b>Fig. 61-63:</b> Fotogramas de “O Escritor Fantasma”	64
<b>Fig. 64:</b> Fotograma de “O Bebê de Rosemary”	64
<b>Fig. 65:</b> Fotograma de “Deus da Carnificina”	65
<b>Fig. 66-69:</b> Fotogramas de “O Pianista”	65-6
<b>Fig. 70:</b> Fotograma de “O Bebê de Rosemary”	66
<b>Fig. 71-79:</b> Fotogramas de “A Morte e a Donzela”	70-2
<b>Fig. 80:</b> Fotograma de “A Faca na Água”	72
<b>Fig. 81-82:</b> Fotogramas de “Deus da Carnificina”	75
<b>Fig. 83-86:</b> Fotogramas de “A Faca na Água”	77
<b>Fig. 87-91:</b> Fotogramas de “A Vênus das Peles”	78-81
<b>Fig. 92-94:</b> Fotogramas de “Cul-de-sac”	81-2
<b>Fig. 95-96:</b> Fotogramas de “A Faca na Água”	86
<b>Fig. 97-98:</b> Fotogramas de “A Morte e a Donzela”	86
<b>Fig. 99-100:</b> Fotogramas de “Deus da Carnificina”	87
<b>Fig. 101-102:</b> Fotogramas de “A Faca na Água”	88
<b>Fig. 103:</b> Fotograma de “A Morte e a Donzela”	88
<b>Fig. 104-105:</b> Fotogramas de “A Vênus das Peles”	88-9
<b>Fig. 106:</b> Fotograma de “Cul-de-sac”	89
<b>Fig. 107-108:</b> Fotogramas de “Deus da Carnificina”	90
<b>Fig. 109-110:</b> Fotogramas de “Repulsa ao Sexo”	92
<b>Fig. 111:</b> Fotograma de “O Bebê de Rosemary”	93
<b>Fig. 112:</b> Fotograma de “O Inquilino”	93
<b>Fig. 113-116:</b> Fotogramas de “A Dança dos Vampiros”	97
<b>Fig. 117-120:</b> Fotogramas de “A Dança dos Vampiros”	100-1
<b>Fig. 121-122:</b> Fotogramas de “A Dança dos Vampiros”	102

<b>Fig. 123-128:</b> Fotogramas de “A Dança dos Vampiros”.....	103-4
<b>Fig. 129-136:</b> Fotogramas de “A Dança dos Vampiros”.....	105
<b>Fig. 137-140:</b> Fotogramas de “O Inquilino”.....	107
<b>Fig. 141-144:</b> Fotogramas de “O Inquilino”.....	107-8
<b>Fig. 145-147:</b> Fotogramas de “O Pianista”.....	109
<b>Fig. 148:</b> Fotograma de “Dois Homens e um Guarda-roupa”.....	109
<b>Fig. 149:</b> Fotograma de “Repulsa ao Sexo”.....	112
<b>Fig. 150:</b> Fotograma de “ <i>Aimez-vous les Femmes</i> ”.....	112
<b>Fig. 151-156:</b> Fotogramas de “Chinatown”.....	114-5
<b>Fig. 157-158:</b> Fotogramas de “Chinatown”.....	116
<b>Fig. 159-161:</b> Fotogramas de “O Último Portal”.....	116-7
<b>Fig. 162:</b> Fotograma de “Quê?”.....	117
<b>Fig. 163-166:</b> Fotogramas de “Macbeth”.....	117-8
<b>Fig. 167-170:</b> Fotogramas de “Macbeth”.....	120
<b>Fig. 171-174:</b> Fotogramas de “O Inquilino”.....	122
<b>Fig. 175-180:</b> Fotogramas de “O Inquilino”.....	123-4
<b>Fig. 181-186:</b> Fotogramas de “O Inquilino”.....	124-5
<b>Fig. 187-189:</b> Fotogramas de “Chinatown”.....	126-7
<b>Fig. 190-195:</b> Fotogramas de “Busca Frenética”.....	127
<b>Fig. 196:</b> Fotograma de “O Bebê de Rosemary”.....	127
<b>Fig. 197-206:</b> Fotogramas de “O Escritor-fantasma”.....	129-31
<b>Fig. 207-210:</b> Fotogramas de “O Inquilino”.....	133
<b>Fig. 211-214:</b> Fotogramas de “Tess”.....	134
<b>Fig. 215:</b> Fotograma de “Repulsa ao Sexo”.....	135
<b>Fig. 216:</b> Fotograma de “O Pianista”.....	135
<b>Fig. 217-223:</b> Fotogramas de “Um Sorriso”.....	136-7
<b>Fig. 224:</b> Fotograma de “O Escritor-fantasma”.....	137
<b>Fig. 225-226:</b> Fotogramas de “Deus da Carnificina”.....	138
<b>Fig. 227:</b> Fotograma de “A Faca na Água”.....	139
<b>Fig. 228:</b> Fotograma de “A Vênus das Peles”.....	139
<b>Fig. 229-230:</b> Fotogramas de “Quando Caem os Anjos”.....	139

## **Resumo**

Este trabalho realiza um estudo estilístico da obra do cineasta franco-polonês Roman Polanski a partir de recorrências encontradas na encenação – e entendendo-se a encenação como a relação estabelecida entre corpos e espaços nas imagens de um filme. Partindo-se de uma análise que identifica a penetração do real na cena ficcional polanskiana, o estudo atravessa as questões presentes no posicionamento dos corpos no espaço até alcançar a encenação do próprio corpo enquanto matéria expressiva.

Palavras-chave: Roman Polanski – Encenação – Análise Fílmica – Corpos.

## **Abstract**

This paper makes a stylistic study of the oeuvre of the French-Polish filmmaker Roman Polanski from recurrences founded in staging – and understanding the staging as the relation between bodies and spaces in the images of a film. Starting with an analysis that identifies the penetration of reality in the Polanski's scene, the study permeates the questions presents in the placement of the bodies in the space to reach the staging of the own body as an expressive subject.

**Key-words:** Roman Polanski – Staging – Film Analysis - Bodys.

## Sumário

<b>Introdução.....</b>	<b>13</b>
<b>1. A Silhueta Evanescente.....</b>	<b>26</b>
<b>2. Os Sujeitos no Mundo.....</b>	<b>42</b>
2.1. Ficções do mundo.....	54
2.2. Ficções de si/Ficções do outro.....	68
<b>3. O Corpo Polanskiano.....</b>	<b>92</b>
3.1. Primeira consequência – A Dialética do Olhar.....	95
3.2. Segunda consequência – Metáforas do Corpo.....	110
<b>Considerações Finais.....</b>	<b>141</b>
<b>Referências bibliográficas.....</b>	<b>144</b>
<b>Referências visuais.....</b>	<b>149</b>

## Introdução

Começarei por uma memória confusa: estou na sala de estar de uma das casas de minha infância e é tarde. Meus pais dormem e meu irmão e eu assistimos a um filme. Todas as luzes da casa estão apagadas e eu sinto medo. Na única cena que recordo dessa experiência, dois homens estão numa sala algo sombria e discutem sobre uma mulher que está numa segunda sala que não é vista, mas apenas referida no diálogo – esse outro cômodo da diegese está ligado à primeira sala por uma pequena janela (os homens parecem olhar por essa janela enquanto conversam). Pelo diálogo deles, entende-se que a mulher está grávida e deitada sobre uma cama e que essa gravidez é fruto de um experimento escuso e pavoroso, pelo qual os homens são responsáveis. Durante cerca de quinze anos essa foi a memória que tive de ‘O Bebê de Rosemary’ (1968), até revê-lo e descobrir que essa cena não existe no filme.

Minha intenção, nesse resgate, não é pensar sobre as imprecisões da memória, já discutidas *ad nauseam* em diversos ramos do conhecimento. A falha dessa memória pode ser explicada de diversas maneiras – a que me parece mais precisa neste caso é a de que registrei um trecho de um filme visto na década de 1990 no Cine Trash, de Mojica<sup>1</sup>, e do qual não lembro o título, como sendo do clássico de Roman Polanski (visto igualmente nessa época), mas há nuances que precisam ser analisadas.

O primeiro elemento que afasta a possibilidade de uma simples recordação da cena de um filme como fazendo parte de outro filme está no fato de um dos homens da tal memória ser John Cassavetes, o ator que interpretou Guy Woodhouse, esposo de Rosemary (Mia Farrow), no filme de Polanski. Ainda que a lembrança tivesse conservado a cena de outro filme qualquer em sua integridade – ou, sendo mais preciso, aquilo que percebi da cena, durante a experiência espectral –, o rosto de Cassavetes seria uma intrusão nessa memória, vinda provavelmente de “O Bebê de Rosemary”, já que não recordo ter visto, nessa época, nenhum outro filme em que ele atuou e que é praticamente impossível verificar a existência desse suposto filme.

Um segundo dado da memória que pode ser diretamente remetido ao filme de Polanski é essa ideia de dois ambientes que se comunicam por uma pequena abertura. A janela que interliga as duas salas parece desempenhar na memória o mesmo papel que a passagem secreta entre o apartamento de Rosemary e o dos seus vizinhos, os Castevet, no filme.

---

<sup>1</sup> O ‘Cine Trash’ era um programa Rede Bandeirantes da década de 1990 em que filmes terror selecionados eram apresentados por José Mojica Marins, na figura de seu personagem mais conhecido, o Zé do Caixão – filmes como ‘A Noite dos Mortos Vivos’ (1968), ‘Shakma – A Fúria Assassina’ (1990) e ‘Fome animal’ (1992) fizeram parte dessa seleção.

Rosemary é observada na memória através da janela, provavelmente sem ser vista, como se desconhecêsse a existência daquela comunicação – e, no filme, só nos últimos instantes a passagem secreta será descoberta pela protagonista. Por fim, Cassavetes, na memória, está envolvido com um experimento escuso, da mesma forma que o faz no filme de Polanski.

Essa série de coincidências entre a cena da recordação e o filme pode apontar para uma memória construída a partir de elementos presentes na encenação de “O Bebê de Rosemary” – como se dois espaços ligados por uma pequena passagem, um complô contendo John Cassavetes e uma mulher grávida em provável apuro pudessem sintetizar a trama pavorosa do filme ou, pelo menos, aquilo que marcou meu primeiro contato com ele: entendendo-se provisoriamente a encenação do filme como a maneira pela qual os espaços e os corpos neles contidos são representados, parece também que essa representação desempenhou um papel mais fundamental que a trama literária na construção dessa memória.

Embora essa reflexão parta de um único filme, uma visão panorâmica da produção de Roman Polanski parece levar a uma conclusão semelhante – e provisória: o que atravessa sua obra e perdura na maior parte de seus filmes não é apenas uma persistência temática ou narrativa, mas antes um modo recorrente de organizar os espaços, os personagens e a relação audiovisual que se estabelece entre uns e outros. São as estratégias de encenação que conectam uma comédia na Transilvânia como “A Dança dos Vampiros” (1967), um horror psicológico como “Repulsa ao Sexo” (1965), um filme de arte *nonsense* dos anos 1970 como “Quê?” (1973) e um *thriller* político como “O Escritor-Fantasma” (2010), havendo, sem dúvida, semelhanças temáticas e de trama que, no entanto, parecem assumir um caráter menos estável quando se compara as obras. Sandford (2012), por exemplo, referindo-se a ‘Lua de Fel’ (1992), arrola diversos temas essencialmente polanskianos presentes no filme: “corrupção moral, violência, voyeurismo, comédia negra, claustrofobia crescente e [...] alguma sátira cultural divertida” (SANDFORD, 2012, p.385). O que me interessa dentre esses temas, em particular no voyeurismo e na ‘claustrofobia’, é como eles se traduzem em estratégias de encenação recorrentes – nesses casos, na organização do espaço em função de um olhar presente na diegese e na presença abundante de cenas em espaços confinados, respectivamente.

Rastrear e analisar essas recorrências formais, ou estruturais, nos filmes pode ser útil na compreensão de sua obra dentro de uma perspectiva autoral, embora a discussão da autoria pareça caduca. Se a crítica e o público atribuem ao conjunto da obra do cineasta o estatuto de corpo coerente, encontrar essas conexões ajuda, no mínimo, a identificar as razões dessa coerência percebida, em particular numa obra que pode parecer tão múltipla a um olhar

superficial, comportando melodramas vitorianos e filmes de investigação. Nesse sentido, é importante estabelecer o lugar de Polanski na história do cinema – ou, ao menos, dos cinemas de que fez parte –, tendo em vista que sua longa trajetória, hoje de mais de meio século, problematiza a ideia de lugar, que pressupõe uma estabilidade difícil de manter durante tanto tempo.

Ainda que Polanski tenha emergido mundialmente no contexto dos cinemas novos europeus – com a indicação de seu primeiro longa-metragem *A faca na água* (1962) ao Oscar de melhor filme estrangeiro em 1963 –, é importante detalhar a singularidade de sua trajetória. Na Polônia dos anos 1950, a produção cinematográfica seguia os ditames incontornáveis do stalinismo e do chamado Realismo Socialista, que determinava que

a realidade nas artes polonesas fosse retratada ‘como ela deveria ser’, com claras divisões entre as forças do progresso, personificadas por um herói positivo, um modelo a ser emulado, e as forças sombrias do passado, incorporadas por um ardiloso adversário do novo, um modelo a ser evitado<sup>2</sup> (HALTOF, 2002, p.57).

Como qualquer produção cinematográfica dependia do financiamento estatal, roteiros que fugissem aos preceitos do Realismo Socialista não eram filmados – e mesmo após a realização, a cópia final dos filmes passava pela censura do governo polonês, inviabilizando, portanto, a possibilidade de mudanças radicais no roteiro aprovado durante as filmagens e a montagem.

Em meados da década de 1950, começou o chamado degelo do stalinismo, com o declínio concomitante da doutrina real-socialista, e é então que cineastas como Andrzej Munk, Andrzej Wajda, Jerzy Kawalerowick, dentre outros, surgem, constituindo a chamada Escola Polonesa. Nesse novo momento da produção cinematográfica polonesa,

A representação realista da Guerra e da realidade pós-guerra foi uma reação natural contra a poética açucarada do Realismo Socialista. Havia oposições estilísticas e ideológicas criadas pelos graduandos da Escola de Cinema de Lodz, que queriam manifestar uma abordagem pessoal e autoral depois do período stalinista, durante o qual o autor fora silenciado e apenas o sistema tinha voz<sup>3</sup> (HALTOF, 2002, p.80).

Filmes como “Os Cinco Meninos da Rua Barska” (1954), “Geração” (1955), “Trem Noturno” (1959) e “Madre Joana dos Anjos” (1961) fazem parte desse momento de efervescência criativa. No entanto, enquanto todos os jovens cineastas poloneses, inspirados

<sup>2</sup> Original em inglês: “the reality in Polish arts was portrayed ‘as it should be’, with clear divisions between the forces of progress, personified by a positive hero, a model to be emulated, and the dark forces of the past, embodied by a cunning opponent of the new, a model to be wary of” (todas as traduções de língua estrangeira foram feitas pelo autor).

<sup>3</sup> Original em inglês: “the realistic depiction of the war and the postwar reality was a natural reaction against the sugarcoated poetics of socialist realism. There were both stylistic and ideological oppositions created by the Lodz Film School graduates, who wanted to manifest a personal, auteurist approach after the Stalinist period during which the author had been silenced and only the system had a voice”.

pelo Neorrealismo Italiano, preocupavam-se em representar a situação política do país, questões da identidade nacional e outros problemas dessa natureza, Polanski fugia desses temas – tanto que, mesmo em meio ao degelo político, o roteiro de “A Faca na Água” (1962) foi reprovado numa primeira tentativa de financiamento pelo Ministério da Cultura (POLANSKI, 1984; SANDFORD, 2011):

[...] sem qualquer interesse pelos problemas temáticos que obcecavam todos nós, como a política, o lugar da Polônia no mundo e, especialmente, nosso passado nacional recente. Ele via tudo para frente e nada para trás, com seus olhos firmemente fixados num futuro para o qual ele parecia já projetar-se a velocidade máxima. E, para ele, esse futuro estava aí, no mundo, e particularmente em Hollywood [...] E isso era absolutamente único entre nós (WAJDA *apud* FEENEY; DUNCAN, 2006, p.37).

O próprio Wajda elege “A Faca na Água” como o filme que “marcou o fim da Escola Polonesa, assinalando o início do cinema novo polonês [...] com ‘A Faca na Água’ Polanski contemporiza o cinema polonês despolitizando-o, oferecendo observações sobre a humanidade, mas sem análises”<sup>4</sup> (CAPUTO, 2012, p.15). Polanski nasce no momento de ebulição criativa do cinema polonês, mas descolando-se das preocupações políticas manifestas de muitos de seus contemporâneos – A ideia para a realização de “A Faca na Água” “começou como um romance policial linear: um casal a bordo de um pequeno iate recebe um passageiro que desaparece em circunstâncias misteriosas” (POLANSKI, 1984, p.134) e o filme constrói a tensão cada vez maior nas relações entre três personagens confinados num iate durante quase todo o tempo, alheios ao mundo exterior e, portanto, sem nenhuma vinculação aparente e imediata com as circunstâncias políticas do universo ao redor.

De modo semelhante, num misto de pertencimento e distinção, sua associação à turba da *Nouvelle Vague* francesa, embora pertinente pela perspectiva da renovação por que passava o cinema na Europa e no mundo, merece algumas considerações.

Em primeiro lugar, naquele momento de *boom* criativo e de uma política que defendia a figura do autor de cinema, entender o grupo de cineastas, em sua maioria jovens estreantes, como parte de um fenômeno era não só compreensível, mas inevitável. Polanski representava, então, para a Polônia, o mesmo que Truffaut para a França, Antonioni para Itália e tantos outros realizadores dos cinemas novos pelo mundo.

Como esclarece Michel Marie (2011), o termo *Nouvelle Vague* surgira como resultado de pesquisas jornalísticas realizadas e publicadas na forma de artigos por Françoise Giroud na década de 1950. Essas pesquisas enfatizavam o papel que a juventude passaria a desempenhar

---

<sup>4</sup> Original, em inglês: “marked the end of the Polish School, signalling the beginning of the new Polish cinema [...] with *Knife in the Water*, Polanski contemporizes Polish cinema whilst depoliticizing it, offering observations on humanity, but not analysis”.

na sociedade francesa, num contexto amplo, e tratavam de questões como os hábitos, as vestimentas e as práticas culturais dos jovens (incluindo aqui o cinema). Nessa perspectiva, o primeiro longa de Roger Vadim “E Deus Criou a Mulher” (1956) foi visto como filme-emblema da mulher jovem e emancipada, em contraposição às representações tradicionais do cinema francês de então.

Termo criado, bastou unir a hecatombe que foi o artigo de François Truffaut, ‘Uma certa tendência do cinema francês’, publicado pela *Cahiers du Cinéma* em 1954 (ver TRUFFAUT, 2005) – crítica ferrenha ao cinema francês hegemônico daquela época – ao sucesso absoluto dos primeiros filmes dos jovens turcos – como ‘Os Incompreendidos’ (1959) e ‘Acossado’ (1960) –, para que a *Nouvelle Vague* se tornasse um fenômeno eminentemente cinematográfico.

É pertinente observar que a união desses filmes sob a égide de um só termo tinha um caráter predominantemente político, mas não necessariamente estético – aceitando-se, provisoriamente, essa separação entre política e estética. Retrospectivamente, olhar as produções daquele período em conjunto faz sentido pela perspectiva do cinema moderno que, segundo René Prédal, “resulta [...] dos grandes movimentos em torno de 1960: cinema de autor, *Nouvelle vague* francesa, cinema direto e cinemas novos”<sup>5</sup> (PRÉDAL, 2007, p.403). Na modernidade cinematográfica é possível unir Antonioni e Godard, Bergman e Wajda, Fellini e Resnais, sem que se encontre necessariamente uma afinidade formal entre eles: o cinema moderno europeu é heteróclito e a *Nouvelle Vague* não constitui propriamente uma escola (AUMONT, 2008).

Ainda assim, boa parte dos jovens cineastas franceses, assim como os compatriotas de Polanski, o Pasolini de ‘Accatone’ (1961) e ‘Mamma Roma’ (1962) e tantos outros compartilhavam um gosto pela liberdade e pela vida (PRÉDAL, 2007) que recusava as leis impostas pelo estéril *cinéma de papa* (TRUFFAUT, 2005). Como gesto dessa liberdade e impulsionados pelas inovações tecnológicas – câmeras, microfones e luzes mais acessíveis e portáteis –, os cineastas lançaram-se às ruas, em gestos fílmicos que resultaram num certo frescor da forma, herança da estética neorrealista. Neste ponto, Polanski também parece se distinguir.

Como assinala Cousins (2005), Polanski “apostou nos triângulos amorosos, na tensão e no isolamento mais que qualquer diretor. Nada a ver, sem dúvida, com a liberdade que se

---

<sup>5</sup> Original, em francês: résulte [...] des grands mouvements du tournant 1960: cinéma d’auteur, Nouvelle vague française, cinéma directe et jeunes cinémas.

respira nas películas de Truffaut e Godard”<sup>6</sup> (COUSINS, 2005, p.301). Ainda que “Dois Homens e um Guarda-roupa” (1958), com seus dois personagens vagando com seu pesado objeto para lá e para cá, pareça um exercício neorrealista numa cidade polonesa com marcas do pós-guerra, a atmosfera de todos os filmes evoca clausura – os curtas que se passam em um só ambiente “Assassinato” (1957), “Um Sorriso” (1957) e “Lampa” (1959), os circunscritores “O Gordo e o Magro” (1961) e “Mamíferos” (1962) e os seus cinco primeiros longas-metragens exploram em maior ou menor grau o isolamento dos personagens em ambientes amiúde inóspitos, frequentemente durante toda a narrativa. Evidentemente, uma estrutura restritiva, em maior ou menor grau, pode ser rastreada em filmes de outros cineastas, como “O Ano Passado em Marienbad” (1961), de Alain Resnais, e “Trem Noturno”, de Jerzy Kawalerowicz, e não pretendo colocar Polanski como detentor exclusivo dessas escolhas estéticas, porém é notória a recorrência desse fechamento espacial na maioria de seus filmes.

Outro traço que distingue sua produção da maior parte dos cineastas dos cinemas novos é que estes últimos buscavam, com frequência, chamar a atenção do público para as técnicas cinematográficas, subvertendo as normas da continuidade clássica – por exemplo, com os *jump cuts* de Godard, os olhares para a câmera em ‘Os Incompreendidos’, o espaço-tempo estranho e as ‘pessoas automáticas’ (MENDONÇA, 2011) de “O Ano Passado em Marienbad”. Em Polanski, a câmera “replica a velocidade e o ritmo dos movimentos humanos e, diferentemente dos floreios estilísticos da *Nouvelle Vague*, dão chama atenção para si”<sup>7</sup> (ORR, 2006, p.7). Seu cinema preza, até hoje, pela legibilidade narrativa que favorece a imersão do espectador, em lugar da reflexividade frequentemente associada à modernidade e à vanguarda – os momentos pontuais em que existe um uso antirrealista da forma em geral estão associados a estados perceptivos distorcidos, como nas sequências oníricas de “O Bebê de Rosemary” e nos delírios paranoicos de Trelkowski (Roman Polanski), em “O Inquilino”.

Outra estratégia frequentemente adotada pelo diretor, que reforça uma naturalização formal de seus filmes é o trabalho de câmera. Os filmes

combinam o uso da perspectiva natural e das tomadas prolongadas, o que tem o efeito de limitar nosso olhar ao que está sendo observado do ponto de vista de um observador ideal (porém invisível e inativo). Com a câmera posicionada à mesma distância que esse *voyeur* e usando uma lente com distância focal que se aproxima do campo visual humano, mimetiza-se a perspectiva do olho humano a essa distância<sup>8</sup> (CAPUTO, 2012, p.98).

<sup>6</sup> Original, em espanhol: apostó por los triángulos amorosos, la tensión y el aislamiento más que ningún otro director. Nada que ver, desde luego, con la libertad que se respira en las películas de Truffaut y Godard.

<sup>7</sup> Original, em inglês: replicates the speed and rhythms of human movement and, unlike the stylistic flourishes of the New Wave, does not draw attention to itself.

<sup>8</sup> Original, em inglês: combines the use of natural perspective and extended takes, which has the effect of limiting our gaze to what is being observed from the point of view of a notional (but invisible and ineffectual)

Caputo refere-se a “Repulsa ao Sexo” nesse trecho, mas a ideia é aplicável a virtualmente todos os seus longas-metragens, ainda que o uso proeminente de lentes grande-angulares possa ser rastreado em alguns planos da ‘trilogia dos apartamentos’<sup>9</sup>, com o intuito principal de ecoar os distúrbios perceptivos das mentes dos protagonistas em momentos particularmente críticos da narrativa, através da distorção nas extremidades do quadro provocado por esse tipo de lente. Outra observação pertinente, ainda em relação a este ponto, é que o uso de planos longos destacado por Caputo como importante nesse processo de naturalização do olhar espectral sobre o filme, embora associado ao cinema de Polanski mesmo quando muitos de seus contemporâneos abandonaram tal estratégia na década de 1970 (BORDWELL, 2008), foi progressivamente afetado pela ‘continuidade intensificada’ (BORDWELL, 2006) e a duração média do plano em seus últimos filmes é significativamente inferior à dos filmes do começo de sua carreira<sup>10</sup>. Essa modificação na duração dos planos, no entanto, não parece ter sido acompanhada por grandes mudanças na forma de compô-los – os tipos de lentes e a distância da câmera em relação à ação, por exemplo.

Essa filiação perene à continuidade clássica manifesta-se ainda no caráter cronológico dos filmes. Com as exceções de “Quando Caem os Anjos” (1959) e “Lua de Fel” (1992), nos quais há o uso constante do *flashback*, todos os seus filmes são tributários da narrativa linear, embora haja em muitos deles o retorno ao ponto de partida, indício de uma temporalidade circular que discutirei em profundidade mais adiante.

Vê-se, portanto, que se pretendo traçar um panorama estilístico da obra de Roman Polanski, um primeiro esboço, feito até aqui, o colocaria antes na estante do realismo clássico que na do surrealismo, ou do cinema moderno – seus filmes tem uma cronologia linear, uma fotografia que emula a visão humana, uma técnica transparente (XAVIER, 2008). Mas a tentativa de separar rigidamente o clássico e o moderno é problemática. “É ilusória a ideia de uma escolha binária, ou de que se trata de mergulhar num polo (a vanguarda, por exemplo)

---

observer. With the camera placed at the same distance from the action as this voyeur and by using a lens with a principal focal length that approximates the human visual field, the perspective of the human eye at that distance is mimicked.

<sup>9</sup> *Repulsa ao Sexo*, *O Bebê de Rosemary* e *O Inquilino*.

<sup>10</sup> Um exemplo desse aumento da duração média do plano (DMP) – a fração entre a duração do filme, ou trecho, e o tempo que ela dura – está na análise que faço em minha monografia (RIBEIRO, 2013): A sequência de ‘A Faca na Água’ (1962) analisada no segundo capítulo, por exemplo, tem uma DMP de 34,3 segundos, enquanto a sequência de ‘O Escritor Fantasma’ (2010) que analiso no quarto capítulo tem DMP de 6,22 segundos – na análise fica evidente que há uma mudança não só na forma de montar as imagens, mas também na produção dos planos, já que na década de 1960 um plano era pensado como um extrato inteiro, com começo meio e fim, e era colocado na íntegra no filme (no caso de ‘A Faca na Água’), enquanto que a multiplicidade de planos de ‘O Escritor-Fantasma’ se dá, muitas vezes, pela fragmentação, na edição, dos planos captados em um *take* (o que não exclui a presença dessa estratégia no primeiro caso, como será visto numa sequência analisada no próximo capítulo).

para evitar o outro (o realismo)” (XAVIER, 2008, p.165). Se o que foi apresentado até agora favorece essa leitura clássica do estilo polanskiano é porque deixei de lado, propositalmente, aquilo que é frequentemente usado por quem o estuda dentro de uma proposta autoral.

Sendo mais preciso, entre o realismo e a vanguarda, a obra de Polanski se encontra em posição ambivalente. “O diretor foi visto principalmente como um expoente de uma sensibilidade emergente, quase diaspórica, negociando entre euro-modernismo residual e uma cultura de massas cada vez mais global e em expansão”<sup>11</sup> (MORRISON, 2007, p.19). O diálogo com o cinema de gênero hollywoodiano é declarado<sup>12</sup> – o horror, a comédia e o melodrama estão presentes desde cedo em seus trabalhos –, mas a coerência estilística que o conjunto de seus filmes apresentou desde cedo não permitiu que sua imagem se desvinculasse da perspectiva autoral do cinema.

O uso consciente das convenções de certos gêneros e, principalmente, de mais de um gênero em um mesmo filme sublinha ainda mais a dificuldade de se estabelecer bordas conceituais em torno de seu cinema. “O que é mais notável é como seu trabalho participa de fluidos processos de ‘generização’ em lugar de se situar estavelmente dentro dos limites de qualquer gênero particular”<sup>13</sup> (MORRISON, 2007, p.19). Ainda que Polanski tenha sempre reforçado seu alheamento a preocupações relacionadas ao ‘cinema de arte’ e ao academicismo voltado para o cinema, essa postura miscelânea na questão dos gêneros não só antecipou traços da chamada estética pós-moderna, mas também evidenciou, antes da teoria acadêmica, o caráter dinâmico dos gêneros cinematográficos<sup>14</sup>.

Por essas razões, é difícil estabelecer um lugar estável para Roman Polanski na história do cinema; os grandes movimentos do cinema a que foi vinculado no início de sua carreira, como a Escola Polonesa e os cinemas novos europeus, não o acolheram sem que essa filiação pudesse ser problematizada – talvez por isso ele não seja citado em obras de teóricos do cinema que tentam dar conta de questões amplas, como o volume deleuziano sobre o cinema moderno (DELEUZE, 2007), *The Philosophy of Motion Pictures* (CARROLL, 2008), a seminal *Esthétique et Psychologie du Cinéma* (MITRY, 2001), em *The Analysis of Film* (BELLOUR, 2000) nem em ‘O Cinema e a Encenação’ (AUMONT, 2006); o conjunto de

---

<sup>11</sup> Original, em inglês: The director was mainly seen as an exponent of an emergent, quasi-diasporic sensibility negotiating between a residual Euro-modernism and an ever-expanding, increasingly global mass culture.

<sup>12</sup> Ver suas entrevistas (CRONIN, 2005).

<sup>13</sup> Original, em inglês: What is most noteworthy is how his work participates in fluid processes of ‘genrification’ rather than locating itself stably within the realm of any particular genre.

<sup>14</sup> É principalmente a partir da década de 1970 que os estudos hoje relevantes relacionados aos gêneros cinematográficos vão surgir (NEALE, 2000).

seus filmes, mesmo de um curto período, parece servir pouco como exemplo característico das grandes narrativas da história do cinema.

Seu passo seguinte ao reconhecido “A Faca na Água” – sem contar o curta-metragem “*La Rivière de Diamants*” (1964), parte de um filme coletivo intitulado “*Les Plus Belles Escroqueries du Monde*”, que continha outros segmentos dirigidos por Godard, Chabrol, Horikawa e Gregoretti – é crucial no entendimento de sua posição desviante do pretenso projeto político ‘cinemanovista’: “Repulsa ao Sexo” (1965), que narra a história de “uma homicida esquizofrênica investindo furiosamente no apartamento deserto de sua irmã em Londres [...] [e que contém] cenas pavorosas, que beiravam os clichês dos filmes de horror” (POLANSKI, Idem, p.178) foi um filme escrito deliberadamente para atender ao pedido do *Compton Group*, um pequeno grupo inglês que estava ganhando dinheiro com filmes pornô *soft* e que queria mudar sua imagem produzindo obras de entretenimento menos censuráveis. Os produtores queriam um filme de horror sem muita sofisticação e prometeram financiamento para o roteiro de Polanski e Gérard Brach, ‘*When Katelbach Comes*’ – um aprofundamento da temática de “A Faca na Água”, de três personagens isolados durante toda a narrativa, que terminou por se chamar “Cul-de-Sac” (1966) –, caso o filme fizesse sucesso.

Essa postura abertamente comercial, assim como sua migração para Hollywood poucos anos depois, para filmar o clássico de horror “O Bebê de Rosemary” (1968) rendeu-lhe críticas severas, vindas do próprio meio onde tinha surgido – o cinema moderno europeu e a crítica local. “O Tribune de Paris [jornal que elogiou bastante “A Chinesa” (1967), de Godard, pelo seu desprovemento de qualquer traço comercial] e o próprio Godard, denunciaria Polanski seguidas vezes por ter se rendido a Hollywood” (SANDFORD, 2012, p.146). Sua trajetória é marcada por sucessos comerciais, como ‘Chinatown’ (1974), que seguem filmes de circulação bem mais restrita, em circuitos bastante limitados, como ‘Quê?’ (1973), e vice-versa.

Por esses motivos é possível analisar e discutir sua filmografia tanto por uma perspectiva de cinema comercial e de seus vínculos com o cinema narrativo clássico e hollywoodiano, quanto por suas raízes no cinema de arte europeu, dentro de uma linha autoral. A impossibilidade de situá-lo estavelmente em uma ou outra dessas perspectivas é uma das prováveis razões para que ele seja pouco citado nos estudos de caráter mais amplo e geral da teoria do cinema e que seja alvo principalmente de estudos específicos sobre sua obra – ainda assim, de 31 livros sobre o cineasta<sup>15</sup>, consultados ao longo dos cinco anos de

---

<sup>15</sup> Em português, inglês, francês e espanhol.

pesquisa, apenas 12 são estudos com maior ou menor pretensão teórica e analítica, o restante sendo de trabalhos predominantemente biográficos e críticos.

Foi por considerar sua obra ainda pouco estudada, apesar de seu reconhecimento inegável pela crítica e pelo público no contexto internacional, por ter uma relação afetiva com dois dos seus filmes dos anos 1960 – “A Dança dos Vampiros” e “O Bebê de Rosemary” – e por encontrar recorrentemente imagens em seus filmes que pareciam querer dizer algo para além das informações narrativas imediatas, que resolvi estudar sua filmografia. Revendo “O Bebê de Rosemary”, um breve plano vazio chamou minha atenção para quanta informação ele poderia trazer no contexto do filme (Fig. 1) – um pequeno fluxo de fumaça que entra pelo fora-de-quadro à direita faz desse plano uma síntese das ameaças à protagonista que parecem ocultas atrás das paredes do apartamento ao longo de todo o filme. Em minha monografia, ‘Crise na Obra de Roman Polanski’ (RIBEIRO, 2012) analisei a recorrência desse uso do fora-de-quadro em seus filmes, além de outras estratégias de encenação, inclusive em filmes contemporâneos, como “O Escritor-Fantasma” (2010) – Figura 2.



**Figura 1.** Plano de ‘O Bebê de Rosemary’ – primeiro momento em que alguma ameaça parece estar além do quadro



**Figura 2.** A conclusão de ‘O Escritor-Fantasma’ se dá no fora-de-quadro, mas é anunciada pelas folhas do livro que entram na imagem.

O contato contínuo que mantive com sua obra me permitiu observar que diversas outras estratégias de encenação estão presentes nos filmes desde os anos 1950 e continuam a ressurgir em cada nova produção – os três últimos filmes lançados (“O Escritor-Fantasma”, “Deus da Carnificina”, 2011, e “A Vênus das Peles”, 2013) são retomadas bastante sofisticadas de estruturas de encenação utilizadas desde seus curtas estudantis. Essa constatação não só permite inferir que uma vertente relevante para o estudo de seu estilo seja a análise dessas recorrências na forma de colocar os corpos e os espaços em cena, diante da câmera, como levam a uma possível constatação, que será esmiuçada ao longo deste trabalho: Polanski, apesar de seu diálogo perene com o cinema narrativo convencional e de seu deslocamento em relação aos cinemas novos e modernos do entorno de seu surgimento, parece conservar uma característica essencialmente atribuída ao cinema autoral e ‘profundo’,

a de produzir imagens carregadas de significados que precisam de um olhar atento para serem decodificados e estão para além do seu sentido narrativo imediato – por isso seu cinema pode ser distinguido do cinema narrativo contemporâneo, cada vez mais acelerado, frenético e pouco dado à contemplação dos sentidos deixados nos detalhes da imagem e até do cinema de fluxo, cujo minimalismo predispõe a uma contemplação de outra ordem (ver OLIVEIRA JR, 2013).

No esteio da ideia de Pesquisa Nível-Médio estabelecida por Bordwell (2005), desenvolverei esta reflexão sobre a encenação no cinema de Roman Polanski a partir dessas permanências formais nos filmes. Para Bordwell, a Pesquisa Nível-Médio “propõe questões com implicações tanto empíricas quanto teóricas” (2005, p.64), considera “que os filmes não se prestam apenas à interpretação, e [...] que para a compreensão de um filme não é necessário projetá-lo em campos semânticos ‘privilegiados’ desta ou daquela teoria” (BORDWELL, 2005, p.69) – ele considera que grandes campos do conhecimento, como os que chama de Culturalismo e de Teorias da Posição Subjetiva, normalmente se utilizam dos filmes como exemplos para reflexões teóricas previamente desenvolvidas.

Embora utilizar-se da análise fílmica como ponto de partida para possíveis reflexões teóricas sobre a obra de Roman Polanski não pareça estratégia original, essa metodologia pode ser justificada por pelo menos dois argumentos: em primeiro lugar, boa parte dos trabalhos existentes sobre o cineasta evidenciou a impossibilidade de um vínculo estrito entre sua obra e um contexto cinematográfico específico, sendo potencialmente redutora qualquer tentativa de enquadrá-lo estavelmente num nicho estético-ideológico único – seria semelhante a tentar enquadrar sua obra dentro de alguma das linhas das Grandes Teorias de que fala Bordwell. Em segundo lugar, partir dos filmes, além de permitir um potencial esboço do estilo do cineasta, também pode levar a conclusões sobre seu discurso fílmico que o conectam com contextos estéticos, políticos e ideológicos diversos – estabelecendo as ligações inevitáveis que a arte apresenta com seu tempo, inclusive com as preocupações teórico-filosóficas de que é contemporânea.

O recorte escolhido para análise é a encenação – do termo francês *mise-en-scène* –, pela razão, anteriormente exposta, de os filmes de Polanski estarem repletos de imagens cuja composição apresenta significados que aprofundam e ampliam sua semântica imediata. A ideia de encenação, grosso modo, comporta não só o que é enquadrado, mas principalmente como os espaços e corpos, humanos ou não, são enquadrados. Como defende Mourlet, “a arte sempre foi uma encenação do mundo, ou seja, uma chance dada à realidade contingente e

inacabada de se organizar *sem falhas* segundo os desejos do homem”<sup>16</sup> (MOURLET, 2008[a], p.36). Analisar as escolhas recorrentes na maneira de encenar é analisar “a afirmação de um olhar, de uma leitura, de uma maneira de ver”<sup>17</sup> (PRÈDAL, 2007, p.7). De modo mais pragmático, e alinhado ao pensamento dos *Cahiers du cinéma* nos anos 1950-60, Bordwell fala da encenação como a “criação de significado e emoção principalmente por meio do que acontece dentro de cada plano” (2008, p.33).

Para essa identificação e análise das estruturas de encenação polanskianas e fundamentado no conceito mínimo da encenação como forma de organizar os corpos no espaço (no caso do cinema, em função da câmera, claro). tratarei do assunto a partir de três perspectivas. No primeiro capítulo, partindo-se da premissa de que o cinema de Roman Polanski é essencialmente narrativo convencional e, portanto, vinculado a um realismo formal – oposto ao formalismo reflexivo –, problematizo esse enquadramento de sua obra mostrando que seu cinema está constantemente povoado por imagens contaminadas por um realismo de outra ordem, por elementos de uma ideia de realidade que extravasa os limites dos filmes, tornando fluida a noção de sua ficção enquanto alienada do mundo em volta – haveria uma perfuração do real na cena ficcional polanskiana.

O segundo capítulo tem um caráter mais geral sobre o conjunto de sua obra e busca identificar alguns modelos de organizar os espaços e os personagens nele – neste ponto, talvez, o trabalho pretende estabelecer uma síntese panorâmica da encenação polanskiana, ou, pelo menos, de seus elementos mais recorrentes. Essa reflexão se conecta com muitos dos trabalhos existentes sobre Polanski, em particular com a ideia de personagens estrangeiros, universos hostis, alienação e clausura, além de ter relação direta com as estruturas narrativas recorrentes ao longo de sua filmografia.

O último capítulo analisa a maneira de mostrar os personagens, desta vez não em relação direta com os espaços, mas identificando modos de encenar a partir de sua própria corporeidade. Com esse propósito, tanto a construção das imagens influenciadas pela percepção dos personagens quanto os modos como seus corpos são representados – fragmentados, refletidos e até simbolizados em outros elementos das cenas – serão analisados em sua reincidência.

Essas análises, apesar de priorizarem alguns filmes como seus pontos de partida, têm como estratégia fundamental estabelecer comparações com grande parte da filmografia de

---

<sup>16</sup> Original, em francês : « l’art avait toujours été une mise en scène du monde, c’est à dire une chance donnée à la réalité contingente et inachevée de s’accomplir à *coup sûr* selon les désirs de l’homme ».

<sup>17</sup> Original, em francês: “l’affirmation d’un regard, d’une lecture, d’une manière de voir ».

Roman Polanski, já que o propósito principal é a identificação de modos de encenar que permaneceram ao longo do tempo e que podem ajudar a esboçar um estilo do diretor.

## 1. A Silhueta Evanescente

Analisar a filmografia de Roman Polanski pelo prisma ortodoxo que polariza o cinema opondo o ficcional e o documental leva à conclusão de que o cineasta situa-se majoritariamente no primeiro polo. De todos os seus filmes, apenas dois são classificáveis como documentários: o curta estudantil ‘Acabando Com a Festa’ (1957) e o recém-lançado ‘Weekend de um Campeão’ (1972)<sup>18</sup>. Entretanto parece haver em seu cinema de ficção, mesmo naquele que prima pelo isolamento espacial dos personagens, uma contaminação da imagem pelo real, frequentemente fugaz, que tinge a encenação sem interferência aparente no tecido narrativo.

Como ressalta Cousins (2006), Polanski é um adepto contínuo da ‘estética da quarta parede’ – em referência à quarta parede do teatro, mas com a distinção cinematográfica de que seus filmes predis põem a uma imersão do espectador no espaço diegético, eficaz a tal ponto de essa quarta parede se fechar a suas costas (o próprio Polanski elogia essa qualidade no ‘Hamlet’, 1948, de Lawrence Olivier). Isso significa que, não bastasse seu campo de ação ser a ficção, ele tem uma preferência pelos espaços confinados dos estúdios ou de locações onde detém o estrito controle de todas as variáveis. Seus filmes falam sobre alienação, frequentemente se passam em espaços confinados e são ficções que pouco dialogam com a realidade histórica circunjacente.

É claro que há exceções a esses espaços fechados, como os vislumbres de Londres em ‘Repulsa ao Sexo’ (1965), de Nova Iorque em ‘O Bebê de Rosemary’ (1968) e até a presença mais proeminente de Paris em ‘O Inquilino’ (1976) e ‘Busca Frenética’ (1988) – ambos os filmes representam insistentemente a xenofobia parisiense e alguns cenários conhecidos da cidade, mas parecem tratá-la como uma atmosfera atemporal, de maneira constantemente irônica e sem preocupações excessivamente documentais (Figuras 3 a 5). A exceção mais contundente fica, no entanto, com ‘*La Rivière de Diamants*’ (1964), em que a protagonista, interpretada por Nicole Karem, perambula por Amsterdã explorando a cidade enquanto comete alguns delitos em busca de lucro pessoal (Fig. 6), num estilo muito próximo ao da *Nouvelle Vague* francesa, mas que ainda assim é marcado por um forte controle do diretor sobre as cenas, com carros sendo repetidamente içados do rio Amstel (Fig. 7) e outras situações mais produzidas que documentais.

---

<sup>18</sup> Esse filme, em que Polanski acompanha o campeão de fórmula 1 britânico Jackie Stewart durante um fim de semana e que foi codirigido por Frank Simon permaneceu esquecido por quatro décadas, até ser relançado no festival de Cannes de 2013.

A maioria dos filmes de Polanski dá essa impressão de que suas histórias poderiam se passar em uma época ou lugar diferente. Mesmo aquelas em que o vínculo com situações históricas definidas é concreto, como a ‘A Morte e a Donzela’ (1994), adaptação homônima da peça do chileno Ariel Dorfman que é referência direta às ditaduras latino-americanas do século passado, e ‘O Escritor-fantasma’, adaptação do romance ‘O Fantasma’ de Robert Harris, quase um *roman a clef* sobre a participação britânica na guerra contra o terror durante o governo de Tony Blair, poderiam ter suas tramas principais transpostas para outros contextos históricos<sup>19</sup> – em ‘A Morte e a Donzela’ a indefinição do país onde ocorre a história não prejudica em nada a compreensão do filme e em ‘O Escritor-fantasma’ a trama principal é a suspeita do escritor (Ewan McGregor) sobre o envolvimento do político Adam Lang (Pierce Brosnan) com o sequestro de pessoas durante a guerra contra o terror no Oriente Médio, mas poderia ser sobre qualquer outra trama oculta que envolvesse mortes suspeitas, mensagens cifradas e suspense.



**Figura 3.** Um caminhão de lixo ocupa quase toda dimensão do quadro em ‘Busca Frenética’.



**Figura 4.** O contraplano mostra que aquele é o ponto de vista dos personagens – ‘Sabe onde estamos agora? Paris’.



**Figura 5.** Com a saída do caminhão vê-se a torre Eiffel (mas por um instante parece que os personagens associaram Paris ao lixo).



**Figura 6.** Plano de ‘La Rivière de Damants’, mostrando a cidade de Amsterdã.

<sup>19</sup> O único exemplo de filme que seria difícil de transpor para outro contexto espaço-temporal é ‘O Pianista’, (2002), por se tratar de uma adaptação biográfica (do pianista judeu Wladislaw Szpilman), que retrata dos horrores específicos da Segunda Guerra. Ainda assim, o filme resgata muitos dos conflitos identitários do sujeito e de seu desacordo com o mundo exterior, presentes na maioria dos filmes de Polanski, e poderia ser feito com alguma outra história em que um indivíduo fosse arrancado de sua família e tivesse de sobreviver num meio extremamente hostil.

A realidade parece desempenhar, então, um papel tangente ao da trama ficcional na maior parte dos filmes – é recorrente a afirmação de Polanski de que seu propósito é apenas contar boas histórias, sem nenhum grande engajamento para além dos próprios filmes (SANDFORD, 2011). Mas essa presença do mundo em volta não só é constantemente rastreada, mas também indica uma conexão entre seus filmes e o contexto histórico, social e político que os circunscreve.

Met, por exemplo, sinaliza a presença, em “O Bebê de Rosemary” (1968), de

uma sociedade de consumo reificante que tende a confundir o ser e o ter [...]. Essa seria uma segunda concepção, alargada, do *Zeitgeist*. [...] deve se reconhecer que *O Bebê de Rosemary* parece, senão um afresco sociológico, ao menos uma cápsula do tempo, ou ainda a um ‘grupo-controle’, no sentido que pode ter esse termo num estudo ou numa experiência de laboratório<sup>20</sup> (2006, p.25).

As ambições materialistas da juventude nova-iorquina nos anos 1960 aparecem fortemente representadas pelos desejos de Rosemary (Mia Farrow) e Guy (John Cassavetes) – a vontade de morar em um grande apartamento, o empenho em decorá-lo, etc. estão perfeitamente alinhados ao estilo de vida daquela época e o próprio tom inicial do filme (Fig. 8), semelhante aos melodramas e *soap operas*, emula os gêneros audiovisuais em voga naquele período.



**Figura 7.** Os carros içados do rio Amstel são uma referência direta ao título do filme ‘O Rio de Diamantes’, símbolos materiais do que a protagonista rouba na cidade.



**Figura 8.** Rosemary fica maravilhada com as dimensões do apartamento que eles pretendem alugar.

Os exemplos vistos até agora podem ser considerados como casos em que a realidade está presente nos filmes na forma de lugar onde se situa a ação (e que se manifesta pela aparição de seus espaços ou monumentos icônicos, como a Torre Eiffel em ‘Busca Frenética’ e a ponte de Londres em ‘Repulsa ao Sexo’), ou na de certa atmosfera diretamente relacionada a um contexto sociocultural específico, como discutido sobre ‘O bebê de

<sup>20</sup> Original, em francês: « une société de consommation réifiante tendant à confondre l’être et l’avoir [...]. Ce serait là une seconde acception, élargie, du ‘zeitgeist’ [...]. force est de reconnaître que *Rosemary’s Baby* s’apparente, sinon à un fresque sociologique, à une capsule témoin, ou bien encore à un ‘groupe témoin’ au sens que peut revêtir ce terme dans un projet d’études ou une expérience de laboratoire ».

Rosemary’. Existe, no entanto, outro tipo de intrusão do real em seus filmes, ainda pouco analisada, mas que merece ser discutida, como a presença na composição dos planos de elementos que fazem referência à realidade, mas que não parecem relevantes para a compreensão das narrativas. É esse tipo de realismo na encenação que vou analisar a partir de agora.

A cena de abertura de ‘A Faca na Água’ (1962) é um bom exemplo das introduções polanskianas: inicialmente sem diálogo, com uma inserção progressiva das trilhas (primeiro tem-se a trilha musical, depois os ruídos e só então as falas dos personagens preenchem a banda sonora), ela deixa evidente o tipo de relação do casal Krystyna (Jolanta Umecka) e Andrzej (Leon Niemczyk), que será ainda mais explorada ao longo do filme – o diálogo mínimo, a dominância do homem e suas constantes críticas à mulher são temas constitutivos da trama. O casal está em seu veículo, indo passar o fim de semana em seu iate nos lagos Masurianos, no nordeste da Polônia, onde se passará a maior parte da ação.

É possível notar, nessa sequência inicial, um veículo que surge na estrada, por breve instante. Do plano do casal no carro em movimento (Fig.9) – a mulher à direita, ao volante, e o homem à esquerda –, corta-se para o contraplano da estrada (Fig.10): primeiro uma placa indicando a presença de homens trabalhando (sem que haja qualquer figura humana no local, provavelmente por ser fim de semana), depois outra placa avisando do estreitamento da passagem logo a seguir, por causa do tal veículo que se encontra mais à frente – um veículo sem rodas aparentes, talvez militar e provavelmente útil nas obras anunciadas. Apesar disso, não se vê buracos no chão, ou canteiro de obra, mas antes uma paisagem campestre, sem casas ou outros sinais da presença humana para além dos personagens, da estrada e do veículo e suas placas. Diante do contexto político da Polônia de então, seria possível pensar num posto militar desativado<sup>21</sup>? O fato é que esse veículo surge por breves segundos e, quando o corte leva novamente ao plano do casal em seu carro e espera-se ver o veículo ‘militar’ afastando-se na estrada atrás dos personagens, ele sumiu (Fig.11).

---

<sup>21</sup> O lançamento de ‘A Faca na Água’ (1962) se deu apenas seis anos após o chamado ‘Outubro polonês’, que marcou o fim da dominação soviética stalinista na Polônia. O primeiro longa de Polanski surge no rastro dos filmes da chamada Escola Polonesa, a *nouvelle vague* da Polônia, com filmes como ‘Kanal’ (Andrzej Wajda, 1955) e Heróica (Andrzej Munk, 1958) – os filmes da Escola Polonesa são fortemente marcados pela preocupação com a realidade polonesa daquela época, os horrores da Segunda Guerra Mundial e da dominação soviética (ver HALTOF, 2002).



**Figura 9.** Plano do casal no carro (o olhar do homem sinaliza que vai surgir algo na estrada). **Figura 10.** Contraplano mostrando os objetos na estrada.

As explicações possíveis para essa desapareção súbita – ou, melhor, para essa aparição evanescente – do veículo podem variar, mas certamente a mais plausível e pragmática delas é a de que foi feita uma escolha de montagem: foram escolhidos o melhor plano e o melhor contraplano, a partir da qualidade técnica e do desempenho dos atores, e esse último quesito pode ter sido melhor avaliado num plano que não foi rodado no local exato em que o veículo sobre a estrada estaria atrás dos personagens (Fig.11), optando-se por um erro de continuidade em lugar de uma má atuação dos atores.

Uma segunda explicação possível, talvez mais razoável que a primeira, é que plano e contraplano tenham sido filmados em locais diferentes: como é comum, os planos do casal devem ter sido filmados continuamente em um momento e, depois, foram filmados os planos da estrada, vista de dentro do carro, enquanto a montagem teria intercalado posteriormente os fragmentos desses planos longos. Neste caso, a ausência de um plano do casal com o veículo da estrada ao fundo poderia indicar uma falha do diretor ainda inexperiente: ele não teria atinado para a necessidade de uma continuidade espacial precisa entre plano e contraplano e não teria tido o cuidado de rodá-los no mesmo trecho da estrada. É preciso, no entanto, uma ressalva a essas duas primeiras hipóteses.



**Figura 11.** Retorno ao plano inicial, porém o veículo não ressurge na estrada atrás dos personagens.



**Figura 12.** Guy coloca o livro sobre bruxaria em cima dos dois volumes do Relatório Kinsey.

Ambas partilham de uma base explicativa comum: uma falha no processo de produção teria colocado involuntariamente o veículo sem rodas na sequência em questão – uma provável falta de opção na hora de montar as imagens disponíveis teria levado ao resultado final. A fragilidade dessa hipótese está justamente em quão voluntária parece ser a inserção do contraplano da estrada, com o veículo e as placas – parece improvável que diante de possíveis vários minutos de filmagem numa estrada deserta, apenas o trecho com poucos segundos em que se vê o veículo estivesse tecnicamente adequado para entrar no corte final do filme, ou, pior ainda, que o diretor tivesse escolhido esse trecho ao acaso, tal como poderia ter optado por qualquer outro em que se visse apenas a estrada e as árvores que a ladeiam.

Além disso, alguns detalhes reforçam a hipótese de que o contraplano em questão foi colocado na sequência de maneira voluntária: ele mede o tempo necessário para que se percorra o exato trecho entre a primeira placa e o veículo, terminando assim que este último sai pela borda direita do quadro (daí a expectativa natural, fundamentada nos preceitos da continuidade clássica, de revê-lo no plano seguinte ao corte). Em segundo lugar, do ponto de vista narrativo, esse contraplano da Figura 10 não é necessário, pois não acrescenta nenhuma informação útil à trama – a progressão narrativa seria a mesma se a imagem permanecesse em plano-sequência do casal em seu carro, o que alteraria apenas o ritmo do filme. Por último, a mudança de postura de Andrzej, olhando em direção à estrada no plano da Figura 9, indica que algo surgiu à frente, quebrando a monotonia do lugar, sinalizando uma construção da atuação nesse plano que prepara a inserção do contraplano da Figura 10.

O cerne desta discussão não está, no entanto, em desvendar as intenções do diretor – é possível, inclusive, que, quer Polanski tenha plantado o veículo e as placas na estrada, quer tenha aproveitado um cenário que estava disponível no mundo, os efeitos estéticos fossem os mesmos. Porém o que foi discutido até aqui pode ajudar a ampliar a compreensão sobre o papel desempenhado pela realidade no filme.

Como ressalta Caputo,

‘A Faca na Água’ marcou o fim da Escola Polonesa, sinalizando o começo do novo cinema polonês [...] Com ‘A Faca na Água’, Polanski atualizou o cinema polonês despolitizando-o, oferecendo observações sobre a humanidade, sem análises (2012, p.15).

Esse passo adiante ensaiado por Polanski, decolando-se das preocupações políticas presentes no cinema da Escola Polonesa, no entanto, enfrentara dificuldades, com o financiamento de seu roteiro tendo sido rejeitado por sua ‘falta de compromisso social’. Polanski, inclusive, modificou “umas poucas cenas, acrescentando alguns fragmentos de diálogo destinados a conferir um pouco mais de ‘engajamento político’” ao filme

(POLASNKI, 1984, p.148), tornando possível sua aprovação na segunda apreciação do Ministério da Cultura – as breves discussões sobre o patrimônio de Andrzej são exemplo desse engajamento.

Nesse contexto, o vislumbre do veículo militar adquire o caráter de aparição sintomática de uma realidade concreta que parece ausente num filme que leva a abstração ao extremo, ao isolar os personagens no ‘não-lugar’ que é o barco à deriva durante quase toda trama. Se para os censores do governo polonês da época o caráter intimista do roteiro e seu aparente desinteresse por questões abertamente políticas – a ausência de questões ‘socialmente relevantes’ no próprio discurso verbal dos personagens – representavam um descolamento da ficção em relação ao mundo, o contraplano da figura 10 representa as ligações umbilicais inevitáveis que uma obra mantém com o meio em que foi gerada.

Neste ponto, é importante trazer a discussão de Nagib (2011) sobre, de um lado, o cinema que representa e, do outro, aquele que apresenta. Nagib resgata o pensamento de autores como Rancière, Burch, Barthes e Gunning para distinguir o cinema submisso ao modo institucional de representação (empenhado em criar uma impressão de realidade através de artifícios miméticos – como a continuidade clássica estabelecida a partir da primeira década do século XX) daquele que mostra o mundo, abandonando uma pretensão ilusionista e chamando a atenção para si, enquanto artifício – em sintonia com o conceito de ‘cinema de atrações’ de Gunning.

Em se tratando do cinema de Roman Polanski, é lógica a associação ao classicismo cinematográfico e, portanto, a uma estruturação representativa de seus filmes, já que todos eles apresentam cronologia linear e técnica transparente – embora sua preferência por planos longos e o pouco uso de uma montagem estritamente sensorio-motora, em termos deleuzianos<sup>22</sup>, problematizem essa posição de seu cinema. Além disso, a presença de elementos como o veículo da cena analisada acima funciona como uma pequena fresta para um mundo oculto sob uma manta de pura ficção, com personagens, à primeira vista, alienados do que quer que esteja para além das paredes que os contêm.

Essa é, talvez, uma das chaves para entender a conexão entre seu cinema ficcional – pretensamente alheio ao cinema de arte e às preocupações filosóficas, como o próprio diretor sempre fez questão de ressaltar em suas entrevistas – e o mundo a partir do qual ele é produzido. Se o cinema possui, por sua qualidade fotográfica, o dom intrínseco de mostrar a superfície das coisas, para além das histórias que se quer contar, são justamente os detalhes

---

<sup>22</sup> Não consigo recordar, por exemplo, de nenhum diálogo em seu cinema que tenha sido montado integralmente em simples plano-contraplano.

que não importam à narrativa que desempenham, com frequência, o papel de multiplicadores dos discursos e que criam conexões com a realidade circunjacente. “É a circulação nessa paisagem de signos que define a nova ficcionalidade: a nova maneira de contar histórias, que é, antes de mais nada, uma maneira de dar sentido ao universo ‘empírico’ das ações obscuras e dos objetos banais” (RANCIÈRE, 2009 [a], p 54-5).

Em Polanski, esses signos do real são recorrentemente evanescentes. Surgem por tão breve período e normalmente chamam tão pouca atenção que correm o risco de passar despercebidos a um olhar desatento. Por isso, restringir a análise de seu cinema apenas à história contada é arriscar reduzir o potencial que ele tem de discorrer sobre o mundo – uma ‘piscadela’ do diretor, como o contraplano da Figura 10, reforça a ideia de que “existe sentido no que parece não ter, algo de enigmático no que parece evidente, uma carga de pensamento no que parece ser um detalhe anódino” (RANCIÈRE, 2009[b], p.10).

Exemplos desses ‘pedaços’ de realidade que surgem de maneira breve e fugaz na encenação do cineasta estão ainda mais presentes num filme como ‘O Bebê de Rosemary’ (1968). À primeira vista, querer resgatar algum realismo de um horror ambíguo (neogótico ou psicológico?) pode parecer tarefa infrutífera, mas uma atenção aos detalhes pode render uma análise ainda mais frutífera que aquela de ‘A Faca na Água’.

Como assinala Met (2006), a preocupação de Polanski no processo adaptativo do romance de Ira Levin se refletiu num trabalho tão minucioso que o filme parece um ‘afresco sociológico’ da sociedade nova-iorquina de então. A trama já funciona, apesar de sua classificação genérica tão rígida, como um reflexo das aspirações consumistas do período: um jovem casal fascinado por um grande apartamento, objetos de decoração e ritos do matrimônio (como o próprio desejo de paternidade) – o começo do filme poderia perfeitamente ser o de um melodrama ou de uma *soap opera* (como ‘A Caldeira do Diabo’ – 1964-1969 –, *soap* de onde Mia Farrow viera).



**Figura 13.** Guy assiste à visita do Papa aos EUA, no Yankee Stadium (as imagens na TV são documentais).



**Figura 14.** Rosemary segura a revista Time de Abril de 1966.

A despeito de sua evolução para uma história de horror e da ligação intuitiva entre esse gênero e a mais pura ficção alheia à realidade, o romance apresenta uma série de referências ao contexto sociocultural de sua época, uma ‘impregnação do *zeitgeist*’ que o torna uma obra de época. Met enumera uma série de elementos que estão presentes no livro e que Polanski minuciosamente transpôs para o filme – em todos os casos, a transposição se deu de maneira tão natural na diegese, tal qual o veículo na estrada de ‘A Faca na Água’, que não houve uma interferência factual na evolução da trama.

Um dos casos mais discretos dessas aparições no filme é o do momento da história em que Rosemary conta para Guy sobre suas descobertas no livro *All of Them Witches*, deixado por seu falecido amigo Hutch (Maurice Evans). Guy toma o livro dela e o guarda na estante. No romance, essa passagem se dá da seguinte forma:

- Guy!
- Não. Estou falando sério. Dê-me o livro.
- Está bem. – Estendeu-lhe o livro, que ele colocou bem alto na estante, sobre os dois volumes do Relatório Kinsey. (LEVIN, 1968, p.174)

Os Relatórios Kinsey foram estudos sobre a sexualidade humana desenvolvidos nas décadas de 1940 e 1950, porém ainda muito influentes e debatidos nos anos 1960. No romance, a referência aos livros é tão direta que soa estranha – a intencionalidade evidente e, em se tratando de literatura, inevitavelmente verborrágica dota o momento de um caráter simbólico excessivo numa trama em que a sexualidade feminina é vendida pelo macho dominante. No filme, entretanto, essa passagem é muito mais fluida. Quando Guy coloca o livro sobre bruxaria na estante, os dois volumes de Kinsey estão lá (Fig. 12), mas nenhuma referência direta às obras é feita, elas são apenas mostradas, deixadas à mercê do escrutínio do espectador que pode, inclusive, não percebê-las, sem que a compreensão do filme seja prejudicada.

De modo semelhante, no momento após o jantar romântico, em que Guy está assistindo à chegada do Papa no *Yankee Stadium* (Fig. 13), por breves segundos é possível entrever na TV as imagens documentais da visita papal, em 1965. Apesar de, neste caso, o personagem fazer referência ao evento (‘É o Papa! No *Yankee Stadium!*’) – diferentemente do aparecimento mudo dos Relatórios Kinsey na cena anteriormente analisada –, é importante notar o uso documental das imagens, que pode passar sem que seja valorizado pela atenção do espectador, principalmente porque o momento é tomado pelo mal estar de Rosemary, indiscutivelmente mais relevante para a progressão da trama.

Parece haver, portanto, no tratamento dado por Polanski às referências do livro à história, uma preocupação em registrar imagens dos objetos, eventos e marcas da realidade. Os exemplos se multiplicam desde a capa da revista Time de 1966, com a pergunta ‘Is God Dead?’ (Fig. 14) – que parece reverberar de maneira tão simbólica para a história quanto os livros de Kinsey sobre a estante – até o convite que Polanski fez ao cabeleireiro das estrelas, Vidal Sassoon, para fazer o corte de cabelo de Rosemary, como referido no livro. Neste último exemplo, a verdade registrada é o estilo do *coiffeur* (algo muito mais vaporoso que uma capa de revista, ou dois livros sobre uma estante); ele não é visto em ação e seria possível fazer uso de qualquer pessoa para cortar os cabelos da personagem. Para o espectador esse é um dado indiferente – e se não houvesse registro nos escritos sobre o filme, provavelmente ninguém perceberia quem teria feito o trabalho –, mas o cineasta provavelmente cria numa maior pregnância das imagens se elas estivessem marcadas por esses fragmentos do real.

No romance e no próprio filme, esses elementos podem até apresentar uma contribuição simbólica (como é o caso dos Relatórios Kinsey e da revista Time), reforçando uma interpretação esperada da trama. Mas a inserção dos próprios elementos da realidade, em lugar de suas representações parece pretender um ‘Efeito de real’, em que essa presença, “a própria carência do significado em proveito do único referente torna-se o próprio significante do realismo” (BARTHES, 1972, p.43) – o Relatório Kinsey pode significar muito numa trama em que o horror da parturição e a violação do corpo feminino são tão explorados, mas a pura presença física dos livros na cena diz apenas: somos o real.

A potência que o filme tem, diante do livro, quando o mesmo momento narrativo é comparado, se dá pela objetividade essencial da imagem fotográfica de que fala Bazin. “Sejam quais forem as objeções de nosso espírito crítico, somos obrigados a crer na existência do objeto representado” (2014, p.32). Essa afirmação se aplica, no entanto, à existência própria de tudo o que está diante da imagem, ou seja, os corpos dos atores e os objetos de cena tem sua materialidade comprovada por terem sido registrados através do mecanismo fotográfico/cinematográfico. Porém, enquanto os cenários montados e a própria transubstanciação dos atores em seus personagens fazem parte da construção de um universo ficcional, representando uma realidade elaborada – a diegese – a imagem dos fragmentos da realidade (o veículo na estrada, o corte de cabelo Sassoon) embalsamam o real.

Em relação ao caso específico de ‘O Bebê de Rosemary’, Cabrera (2006) desenvolve uma interessante discussão. É fato que a adaptação feita por Polanski, a despeito de sua extrema fidelidade para com o romance de Ira Levin, introduziu uma mudança fundamental: enquanto o livro assume uma única interpretação da história, sobrenatural e definitiva, o filme

apresenta uma versão ambígua, admitindo a possibilidade de que toda a trama diabólica seja fruto da imaginação da protagonista. O modo escolhido por Polanski para instituir a ambiguidade do filme é o “de trabalhar o não visto como ferramenta para instauração da crise entre realidade e fantasia” (RIBEIRO, 2013, p.48) – todas as situações que poderiam comprovar a existência da seita satânica no filme são deixadas no fora-de-quadro, levando à seguinte conclusão: se Rosemary (e o espectador) não viu, pode ser tudo imaginação.

A problematização posta por Cabrera sobre a escolha de Polanski de não mostrar o que atestaria a interpretação sobrenatural da história é justamente essa falsa implicação: se não mostrar põe a existência dos eventos e coisas imaginados em xeque, mostrar não os comprovaria.

A ambiguidade [no cinema] está ligada ao que se pode chamar a impositividade da imagem: o que está ali, o que é exibido, é, de certa forma, absoluto, não se pode duvidar disso. Assim, se são mostradas duas coisas contrárias, ambas terão de ser admitidas, o que provocará a ambiguidade (2006, p.101).

Então fica claro, pela discussão de Cabrera, que o filme seria igualmente ambíguo se escolhesse mostrar cenas dos rituais de bruxaria e o próprio bebê, com seus ‘olhos do pai’, ao final – essas imagens poderiam ser fruto da imaginação da protagonista sem que nada em sua textura as diferenciasse das imagens da realidade diegética. Assim, a reflexão que o filme propõe e que pode ser útil nesta discussão sobre o real nos filmes de Polanski é justamente essa *mise-en-abyme* de uma ontologia da imagem:

Essa *instabilidade* [grifo do autor] essencial do registro cinematográfico mostra precisamente o tipo de tese sobre a realidade que o cinema é capaz de sustentar. *O cinema é de natureza alucinatoria* [grifo do autor], e isso dificulta a diferenciação, em um filme, entre um plano ‘real’ e um plano ‘alucinatorio’. Em um filme, tudo existe na medida em que aparece [...] (Ibid).

Se na interpretação racional da história – Rosemary sofrendo de alucinações perinatais –, a trama diabólica é uma ficção imaginada pela protagonista, dentro da ficção, porém sem imagens, no filme, como um todo, as imagens do real – o corte de cabelo Sassoon, os relatórios Kinsey, as imagens da visita do Papa – estão lado a lado (e no interior) das imagens puramente ficcionais, sem que nada, em suas essências, possa provocar uma distinção segura entre umas e outras. Por isso, um espectador qualquer pode assistir ao filme sem perceber esses dados, mas igualmente sem prejuízo de sua fruição.

Colocar em cena esses fragmentos do real é ficcionalizá-los. Como assinala Aumont, mesmo uma filmagem do mundo em ato contínuo durante um período longo “não é o reflexo da vida real, as escolhas de encenação são muito próximas do que sempre foram: escolha do

quadro, das posições e das atitudes dos atores, etc”<sup>23</sup> (2012, p.15). Perceber um potencial vínculo dos filmes com o real não depende de qualidades intrínsecas à imagem que apresenta esse real – pode requerer do espectador um determinado repertório e certo esforço diante das imagens.

Nesse sentido, Polanski parece seguir, em seus filmes, um fluxo inverso – ou, pelo menos, distorcido – ao do ‘Apelo realista’ de que fala Ilana Feldman (2008): eles não parecem pretender uma impressão de autenticidade de suas imagens, mas antes assumem sua ficcionalidade incorporando fragmentos de um pretense real nelas próprias. O realismo narrativo do seu cinema é de ordem completamente diferente daquele que marca “o regime de visibilidade caracterizado pela produção e intensificação de efeitos de real cada vez mais críveis e pregnantes” (FELDMAN, 2008, p.63).

Para Feldman as imagens contemporâneas estariam predispostas “à construção de uma impressão de autenticidade cada vez mais intensa e eficiente, a partir da ‘precariedade das formas’, do gesto amador e da produção de novas transparências” (Ibid.). O conhecimento difundido sobre o processo de produção de imagens teria mudado a transparência para um estatuto de outra ordem, passando de um *modus operandi* que facilitava a legibilidade narrativa, através da ocultação da técnica, para uma estilização precária que torna as imagens próximas de uma ideia de realidade indicial. O mais próximo que é possível rastrear desse apelo realista no cinema de Polanski, em lugar dessa emulação de uma autenticidade do artifício, é o empenho em evocar certos lugares reais em filmagens feitas em locais completamente diferentes.

Desde a abertura do processo, na justiça dos Estados Unidos nos anos 1970, em que é acusado de estupro de uma menor, Polanski tem sua circulação no mundo extremamente limitada já que a ida a qualquer país que tenha acordo de extradição com os E.U.A. pode culminar em sua prisão (SANDFORD, 2011). Por isso, os filmes que fez desde então e que se passam em lugares que não pode ir – como a Inglaterra em ‘Tess’ (1980) e ‘Oliver Twist’ (2005) e os próprios Estados Unidos em ‘O Último Portal’ (1999) e ‘O Escritor-Fantasma’ (2010) – foram filmados em outros países, mas com um cuidado no tratamento da paisagem que buscar fazer parecer com que as filmagens tenham sido feitas nos locais evocados (Figuras 15 e 16). Em lugar de artifícios que façam parecer autênticas as imagens

---

<sup>23</sup> Original em francês: « n’est nullement le reflet de la vraie vie; les choix de mise en scène y sont très proches de ce qu’ils ont toujours été : choix du cadre, choix du rythme, choix des emplacements et des attitudes des acteurs, etc ».

apresentadas, tem-se outros que pretendem simular uma autenticidade do contexto geográfico em que as imagens foram captadas.



**Figura 15.** A Inglaterra vitoriana de ‘Tess’ evocada nas filmagens no interior da França.



**Figura 16.** A Costa americana filmada na Alemanha, em ‘O Escritor-fantasma’.

Em Polanski, todo esforço realista parece ser feito em prol da inevitável ficção. Mas mesmo esse esforço mimético, que simula certa autenticidade na captação das imagens, tem sua fração de realidade. “O que torna a ficção ‘documental’ é sempre sua capacidade de mimetizar minha percepção da realidade”<sup>24</sup> (AUMONT, 2014, p.48).

Há pelo menos duas instâncias de realidade nas imagens cinematográficas, para além dos esforços artificiais com vista a um apelo realista das imagens: A primeira delas é a que parte da ideia do próprio filme de ficção como um documentário sobre sua filmagem. “A maior particularidade dessas histórias é que elas não são inteiramente ficcionais – uma vez que foi necessário, para lhes dar forma visível e audível, registrar a imagem de uma pequena região da realidade”<sup>25</sup> (Idem, p.21). A segunda é aquela, bastante associada à legibilidade narrativa do classicismo cinematográfico, que se esforça por esconder a técnica para dar ao filme o aspecto de captação com o mínimo de interferência – essa estratégia realista é rastreável em todo o cinema de Roman Polanski e, mais uma vez, trabalha em função da mais pura ficção, como nas cenas de ‘O Escritor-fantasma’ que se passam em uma casa de estúdio, com *chroma key* ao fundo, mas que parecem ter sido captadas em uma locação real (Figuras 17 e 18).

<sup>24</sup> Original, em francês: « ce qui rend la fiction ‘documentaire’, c’est toujours sa capacité à mimer mon aperception de la réalité ».

<sup>25</sup> Original, em francês: « la plus grande particularité de ces récits, c’est qu’ils ne sont pas entièrement fictionnels – puisqu’il a fallu, pour leur donner forme visible et audible, enregistrer l’image d’une petite région de la réalité ».



**Figura 17.** Cena de ‘O Escritor-fantasma’, com paisagem ao fundo bastante realista.



**Figura 18.** *Making off* de ‘O Escritor-fantasma’ mostra que todas as paisagens fora da casa foram postas em *Chroma key*.

Uma terceira instância de realismo, com que comecei esta análise – de fragmentos do real presentes na encenação ficcional – e que não participa necessariamente de uma construção ativa da legibilidade narrativa dos filmes parece desempenhar a função de ligação da ficção com o mundo que um passante casual tem ao aparecer involuntariamente numa tomada de rua. Embora Polanski pareça fazer esse uso com base na propriedade impositiva da imagem – que, por ser imagem, testemunha a existência do objeto apresentado –, esse caráter ontológico, *per si*, não basta à autenticação do objeto. Como o *ceci n’est pas une pipe* de Magritte, todas as imagens são imagem e não os objetos representados – e não há nada em sua essência própria que possa estabelecer a diferença entre o que é documental e o que é ficcional, mas antes, a coexistência orgânica entre essas imagens evidencia

a preciosa ambiguidade entre documento e criação. Ela nos demonstra que ficção e documentário, no fundo, são indistinguíveis, ou que sua distinção é quase um detalhe: não importa que eu creia na autenticidade desse lugar, dessa mulher, dessa história, eu os conheci; eles agora existem *para mim* <sup>26</sup>(Idem, p.82-3).

O real assim posto nas imagens é ficcionalizado, podendo assumir significados no interior daquela diegese, mas podendo, ainda, passar quase invisível no contexto da ficção, sendo, contudo, testemunho de uma realidade para além daquela do momento das filmagens.

É o caso dos dois planos com composição muito semelhantes em ‘O Pianista’ (2002). Na abertura com imagens documentais, um quadro com uma estátua em primeiro plano e uma rua ampla, com praça e um prédio ao fundo aparece (Fig. 19); algum tempo depois, a mesma composição ressurgiu, agora em uma imagem com a textura característica do filme (Fig. 20). A extrema semelhança das imagens parece por em xeque a veracidade do caráter documental da

<sup>26</sup> Original, em francês: « il veut préciser la précieuse ambiguïté entre document et création. Il nous démontre que fiction et documentaire, au fond, sont indistinguables, ou que leur distinction est presque un détail : quoi que je croie sur la réalité de ce lieu, de cette femme, de cette histoire, je les ai connus ; ils existent dorénavant *pour moi* » .

primeira, mas a presença de dois postes, em lugar de um, na segunda imagem e a diferença de forma entre o poste que aparece nas duas (o poste da imagem documental é mais fino nos seus dois terços superiores) evidencia que elas não foram feitas na mesma época.



**Figura 19.** Plano documental no começo de ‘O Pianista’.



**Figura 20.** Plano diegético de ‘O Pianista’.

As duas imagens são testemunho das cenas – documental num caso, encenada no outro – que registraram, porém a confrontação dessas imagens ilustra bem a dialética entre mostrar e representar (NAGIB, 2011). Embora a primeira imagem não tenha sido feita para o filme de Polanski e tenha sido colocada como elemento estranho ao material filmado pelo diretor, ela é um registro histórico que carrega a realidade de um momento ‘mumificada’ e recortada num retângulo de imagem cinematográfica: ela registra não apenas o lugar, com o poste, a estátua, os prédios e as pessoas, ela registra o ato de captura de si mesma – a posição tomada pelo cinegrafista e a *mise-en-scène* (provavelmente espontânea) dos corpos no quadro. São esses traços dessa verdade que ressurgem como silhueta evanescente no quadro composto por Polanski e que permitem, depois de décadas, que na impossibilidade de inserir algum fragmento daquela época, algo dela se faça presente – a segunda imagem representa no corpo da ficção, mas mostra traços da verdade perdida da primeira imagem. Essa retomada das formas da imagem documental parece querer impactar o espectador que casualmente perceba o feito – propriedade muito semelhante à do ‘cinema de atrações’ (GUNNING, 1990). É esse o estatuto que possuem os livros de Kinsey, em ‘O Bebê de Rosemary’, e o veículo de ‘A Faca na Água’ – ignorá-los não prejudica a ficção, mas percebê-los adensa o sentido das cenas.

Fica notório, portanto, que embora Polanski negue preocupações filosóficas profundas em seus filmes e que defenda certa gratuidade de sua arte – assim como o faz seu personagem Thomas (Mathieu Amalric), em ‘A Pele de Vênus’ (2013), criticando a necessidade de sempre relacionar a arte a algum propósito que não si mesma –, a alienação representada em seus

filmes está povoada de conexões com o mundo que a circunda. Teóricos como Orr (2006), Mazierska (2007) e Morrison (2007), que possuem teses inteiramente dedicadas a sua obra, defendem uma conexão absoluta entre os filmes e diversos eventos do século XX, como a Segunda Guerra, a contracultura e a pós-modernidade.

Mesmo que os fragmentos do real presente nos filmes analisados não pareçam ter nenhum efeito imediato na compreensão das narrativas, devido a suas características aparições evanescentes, eles só mostram que a alienação representada pelo isolamento físico dos seus personagens não evidencia um desligamento do mundo, mas antes é testemunho de uma ligação inexorável entre a ficção e a história – como assinala Aumont, “a ficção, mesmo extravagante, em última análise, visa sempre o mundo”<sup>27</sup> (2014, p.85). Se a fugacidade dessas silhuetas de realidade presentes nos filmes implica um olhar mais atento do espectador, ela pode querer dizer que qualquer pretensão de entendimento do mundo carece de um mínimo de dedicação a suas imagens.

Pensar o cinema de Polanski por um viés realista, para além do realismo narrativo, se mostra um caminho interessante dentro das reflexões contemporâneas sobre as imagens como superfícies onde é possível ler uma história do mundo. Essa perspectiva permite ampliar as possibilidades de análise de sua obra, descolando-as dos temas a que normalmente é associada – “Os livros e trabalhos universitários consagrados a Polanski até o presente são majoritariamente consagrados à alienação”<sup>28</sup> (TYLSKI, 2010, p.60), tanto dos personagens, quanto das narrativas em relação ao mundo.

No entanto, esse mesmo tema, da alienação, em suas diversas possíveis leituras – a loucura, a claustrofobia, as angústias do homem moderno – parece estabelecer, em Polanski, uma maneira recorrente de organizar o espaço: sua encenação eminentemente fechada parece realizar, no universo da diegese, a dialética fundamental entre o sujeito e o universo em volta, implicando diversas questões relativas ao modo como o homem se coloca e se vê no mundo – analisar os mecanismos dessa encenação, depois de entender como sua obra se conecta com a realidade, pode ajudar a compreender como suas imagens organizam as representações dos sujeitos nesse mundo.

---

<sup>27</sup> Original, em francês: « la fiction, même extravagante, vise toujours finalement le monde ».

<sup>28</sup> Original, em francês: Des livres et travaux universitaires consacrés à Polanski jusqu’à présent sont majoritairement axés sur l’allienation.

## 2. Os Sujeitos no Mundo:

Num determinado momento da cena de ‘Quê?’ (1973) em que Nancy (Sydne Rhome) conversa pela primeira vez com Alex (Marcello Mastroianni), ele pergunta: “Você ouviu de novo ontem à noite? Sempre me deprime, esse som. Mesmo agora, se não fosse esse pingue-pongue deles...”<sup>29</sup> (BRACH; POLANSKI. 1973, p.10). Pouco depois, o som *off* do pingue-pongue cessa e Alex gesticula para que Nancy se aproxime, perguntando se ela está ouvindo. Na banda sonora, apenas os ruídos idílicos do ambiente. Nancy gesticula que não está ouvindo nada, enquanto Alex permanece atento, quase estático. “Sim, escute!”. Depois de algum tempo, o som do pingue-pongue recomeça e ele volta a tomar seu café, deixando a postura de escuta atenta (Figura 21).

Este é um dos muitos exemplos – nesse filme em particular, mas em toda a obra de Roman Polanski – do isolamento perceptivo que caracteriza os personagens desse diretor. Há um claro descompasso entre o que Alex escuta e o que o público e Nancy escutam – ele faz referência a um som que não ouvimos e que, aparentemente, só consegue ser ouvido por ele quando o barulho do pingue-pongue é interrompido. Tal isolamento auditivo parece ser uma estratégia de representação da solidão existencial que define os personagens de Polanski e que se manifesta, também, nos gritos de socorro de Rosemary a que ninguém dá ouvidos no universo kafkiano que a circunda, na solidão esmagadora de George (Donald Pleasance), sentado sobre a pedra no final de ‘Cul-de-Sac’ (1966) – Figura 22 –, em Trelkovski sentado em meio a várias cadeiras vazias num jardim de Paris, em ‘O Inquilino’ (1976). Essas são imagens contundentes que sintetizam o fado comum a esses personagens: estrangeiros em um país hostil, viajantes num habitat que não é o seu, criaturas trancafiadas em apartamentos, casas, teatros, barcos, em embates que se subtraem ao mundo exterior.

Embora a conexão dos filmes de Polanski “com as estruturas políticas sociais e culturais que governam a vida no mundo moderno e com a história do século XX[...] e sua relação com sua biografia também seja inquestionável”<sup>30</sup> (EAGLE, 1994, p.93), a profusão de tramas dos filmes de Polanski parece impor uma dificuldade inicial em se estabelecer uma persistência temática – o que há em comum entre um filme sobre uma mulher que sente aversão ao sexo, outro em que uma dupla viaja à Transilvânia para descobrir se vampiros

<sup>29</sup> Original, em inglês: Did you hear it again last night? It really brings me down, that sound. Even now, if it weren't for their ping-pong...

<sup>30</sup> Original, em inglês: “to the political, social and cultural structures that govern life in the modern world, and to the history of the twentieth century [...] they relate to his personal biography would also seem unquestionable”.

existem, um terceiro em que um médico tem sua mulher raptada em Paris e um onde dois casais se reúnem para resolver civilizadamente uma briga que houve entre seus filhos?



**Figura 21.** ‘Você ouviu?’ – fotograma de ‘Quê?’.



**Figura 22.** A imagem extrema da solidão existencial, no final de ‘Cul-de’sac’.

Certos episódios e microtemáticas podem ser rastreados nos filmes, ainda que não sejam seus temas principais, como “a predominância da dor no mundo; a permutabilidade entre vítima e agressor; nossa fácil aquiescência para com o mal visando o lucro ou prazer pessoal; o abuso de inocentes (figurativa e literalmente)”<sup>31</sup> (EAGLE, Idem). Assim, é possível encontrar o estupro, por exemplo – ensaiado ou concretizado, mostrado ou referido – em filmes como ‘Repulsa ao sexo’ (1965), ‘O Bebê de Rosemary’ (1968), ‘Quê?’ (1973), ‘Chinatown’ (1976), ‘Tess’ (1980) e ‘A Morte e a Donzela’ (1994)..

Eagle assinala, sobre Polanski, que, ao contrário de cineastas como Fellini e Bergman, “o corpo de sua obra não parece ter o mesmo tipo de coerência no campo das ideias, embora certas tendências estilísticas sejam mais facilmente notadas”<sup>32</sup> (Idem, p.92). Nessa lógica, as discussões que associam Polanski a questões filosóficas inerentes ao século passado passariam antes por um olhar de sua obra à luz das tragédias de sua vida que por uma coerência própria de seus filmes. Essa conclusão parece se fundamentar na antiga distinção entre forma e conteúdo – o que estaria presente em muitos de seus filmes seria certo dispositivo em que os personagens estão dispostos, mas não suas motivações e as tramas de que fazem parte.

Talvez o principal dispositivo no literal interior do qual os personagens estão frequentemente colocados seja o do confinamento espacial:

‘Cul-de-Sac’ (1966), ‘A Dança dos Vampiros’ (1967), ‘Macbeth’ (1971) e ‘O Último Portal’ (1999) são total ou parcialmente situados em castelos, e utilizam sua ‘misteriosa geografia’. ‘A Faca na Água’ (1962), ‘Piratas’ (1986) e ‘Lua de Fel’

<sup>31</sup> Original, em inglês: “the predominance of pain in the world; the interchangeability of victim and victimizer; our easy acquiescence to evil for personal gain or pleasure; the rape of innocents (both figuratively and literally)”

<sup>32</sup> Original, em inglês: “The body of his work does not seem to have the same kind of coherence in the realm of ideas, although certain stylistic tendencies are more easily noted”.

(1992) se passam em barcos. ‘Repulsa ao Sexo’ (1965), ‘O Bebê de Rosemary’ (1968), ‘O Inquilino’ (1976) e ‘A Morte e a Donzela’ (1994) são quase totalmente situados em apartamentos cujas paredes ao fundo se apertam contra as costas dos protagonistas<sup>33</sup> (COUSINS, 2006, p.2-3).

O potencial metafórico desse isolamento espacial merece ser analisado.

Situar o sujeito no espaço confinado de uma casa, apartamento, barco ou em qualquer outro lugar pode funcionar como representação simbólica do isolamento existencial desses personagens – a sensação de não pertencer ao meio em que está situado sendo causa de um confinamento voluntário do sujeito, mas também as próprias barreiras físicas desse claustro, como as paredes de um apartamento, servindo como símbolo das barreiras entre a subjetividade do sujeito (o interior) e o mundo exterior.

Uma das linhas de análise biográfica da obra de Roman Polanski é justamente a associação de sua condição contínua de estrangeiro – depois de filmar ‘A Faca na Água’ na Polônia, ele passou por diversos outros contextos de produção, como a Inglaterra, os Estados Unidos, a França e a Itália<sup>34</sup> – e a situação semelhante em que se encontra boa parte de seus personagens – a maior parte dos filmes apresenta pelo menos um personagem que está chegando a um ambiente estranho, quer seja um país, cidade, casa, etc.<sup>35</sup>. Essa condição dos personagens já os coloca num estado de desacordo com o mundo em volta – Para Morrison, esse estado dos personagens lhes dá “sensação de se ser curiosamente ‘estrangeiro’ em *todo* [grifo do autor] lugar do mundo [...]”. Ele acrescenta ainda que os filmes de Polanski “são o tipo de filme que chega à conclusão que a condição de exílio é irrevogável, que a ideia de pátria é uma fantasia sentimental, que não há *lugar* [grifo do autor] para onde se possa voltar”<sup>36</sup> (2007, p.3).

Ao contrário de Cousins (2006), que considera essa predileção pela forma fechada como distintiva entre Polanski e seus contemporâneos modernistas – tais como Truffaut e

<sup>33</sup> Original, em inglês: “The spatial confinement [...] is present throughout Polanski’s work. ‘Cul-de-Sac’ (1966), ‘The Fearless Vampire Killers’ (1967), ‘Macbeth’ (1971) e ‘The Ninth Gate’ (1999) are totally or partially set in, and employ the ‘mysterious geography’ of castles. ‘Knife in the Water’ (1962), ‘Pirates’ (1986) and ‘Bitter Moon’ (1992) each take place on boats. ‘Repulsion’ (1965), ‘Rosemary’s baby’ (1968), ‘The Tenant’ (1976) and ‘Death and the Maiden’ (1994) are almost entirely set in apartments whose back walls press against the backs of their protagonists”.

<sup>34</sup> Cabe ressaltar que, mesmo quando vivia na Polônia, primeiro o domínio nazista e, depois, o stalinista impunham condições de vida que certamente dificultavam – senão impossibilitavam – o estabelecimento de uma sensação pacífica de pertencimento ao meio.

<sup>35</sup> Para dar alguns exemplos, os protagonistas de ‘Repulsa ao Sexo’, ‘Quê?’, ‘O Inquilino’, ‘Busca Frenética’, ‘O Último Portal’ e ‘O Escritor-fantasma’ passam boa parte dos filmes em países que não os seus de origem. O personagem sem nome (Zygmunt Malanowicz) de ‘A Faca na Água’, Rosemary, Tess (Natassja Kinski), e o casal Nancy (Kate Winslet) e Alan (Christopher Waltz) de ‘Deus da Carnificina’ (2012) passam boa parte dos filmes em ambientes estranhos, ainda que estejam em suas cidades e/ou países de origem.

<sup>36</sup> Original, em inglês: sense of being curiously foreign to *every* place on earth” “the kinds of movies one makes upon concluding that the condition of exile is irrevocable, that the idea of homeland is a sentimental fantasy, that there is no *place* to go back to.

Antonioni – e demarcatória de um estatuto antimodernista do cineasta, Morrison (2007) enxerga esse isolamento espacial como reflexo direto do desacordo moderno entre a experiência interior do sujeito e a realidade que o circunda.

Em Polanski, diversos traços constitutivos de sua obra, inclusive a miscelânea de gêneros num equilíbrio dinâmico singular – em particular entre a comédia e o melodrama –, estariam ligados a uma inserção do diretor bastante pertinente na ideia de modernidade. Morrison, por exemplo, ressalta que “as teorias mais interessantes da comédia e do melodrama concebem esses gêneros como singularmente posicionados para lidar ou retratar as crises modernas da contiguidade entre experiência interior e forma externa”<sup>37</sup> (Idem, p.21). Nessa perspectiva, a associação do cinema de Roman Polanski à modernidade estaria perfeitamente justificada – associação inclusive à modernidade tardia, ou pós-modernidade, onde “frequentemente argumenta-se que o cinema contemporâneo registra e traduz um gosto mais geral pela hibridização, nascido da perda de fórmulas determinadas, referências universais (ou universalizáveis) e metanarrativas”<sup>38</sup> (MOINE, 2008, p.122). Mesmo nos filmes cuja postura com os gêneros trabalhados não é tão ‘revisionista’ quanto em ‘Chinatown’ (1974) (NEALE, 2002), Polanski parece ultrapassar o fenômeno de longa data da miscelânea de gêneros – rastreada por Moine (2008) desde os musicais americanos da década de 1930 – e se alinhar à “modernidade consciente de si, ativa, vigorosa e [...] segura de sua inserção na história” (AUMONT, 2008, p.67), chamada de pós.

Essa crise entre sujeito e mundo circundante, apesar de bastante associada à condição específica do estrangeiro, diz respeito a um contexto humano muito mais amplo: o ‘panoptismo’ de que fala Foucault. Nesse modelo social moderno, rastreado pelo filósofo francês desde os trabalhos do jurista britânico Jeremy Bentham no século XVII, os indivíduos estão separados entre si, numa ‘solidão sequestrada e olhada’ (FOUCAULT, 2013, p.191) – o desenho que Bentham propôs para uma prisão<sup>39</sup> seria a representação de um modelo social em

---

<sup>37</sup> Original, em inglês: the most compelling theories of comedy and melodrama conceive these genres as uniquely positioned to engage with or to portray modern crises in the contiguity of inner experience and outer form.

<sup>38</sup> Original, em inglês: it is often argued that contemporary cinema registers and translates a more general taste for hybridization, born out of the loss of determinate indices, universal references (or universalizable), and metanarratives.

<sup>39</sup> “na periferia uma construção em anel; no centro uma torre: esta é vazada de largas janelas que se abre na face interna do anel; a construção periférica é dividida em celas, cada uma atravessando toda espessura da construção; elas têm duas janelas, uma para o interior, correspondendo às janelas da torre, outra, que dá para o exterior, permite que a luz atravesse a cela de lado a lado. Basta então colocar um vigia na torre central, e em cada cela trancar um louco, um doente, um condenado, um operário ou um escolar. Pelo efeito da contraluz, pode-se perceber da torre, recortando-se exatamente sobre a claridade, as pequenas silhuetas cativas nas celas da periferia [...] O dispositivo panóptico organiza unidades espaciais que permitem ver sem para e reconhecer imediatamente” (FOUCAULT, 2013, p.190).

que a subjetividade dos indivíduos no plano público seria suprimida pelo temor da vigilância e em prol da produtividade. “O utilitarismo imporá racionalidade na ordem social através da objetivação das pessoas, anulando crenças e avaliando ações de acordo com seu efeito visível na maximização do bem estar da esfera social”<sup>40</sup> (MORRISON, 2007, p.6).

A despeito de uma restrição dos imperativos utilitaristas à esfera pública – em instituições como escolas, hospitais e presídios, mas também nas ruas durante a epidemia da peste, quando as pessoas ficavam proibidas de deixarem suas casas –, houve consequências dessa reorganização social disciplinar: “inevitavelmente o utilitarismo penetrou as esferas privadas das vidas das pessoas e sua internalização o torna cada vez menos visível e, por isso, mais prolífico”, a ponto de os programas de Bentham “não serem mais considerados como reformas, mas antes percebidos como dados, profundamente enraizados nas estruturas sociais” (MORRISON, Idem, p.12).

A visualidade nesse modelo utilitarista de sociedade passa a ser elemento fundamental, já que é a sensação constante de que se *é visto* que provoca um controle comportamental dos sujeitos, e que a própria organização dos indivíduos – como no panóptico – é fundamentalmente visual. Esses “novos métodos para administrar a população urbana com seus grandes contingentes de trabalhadores, estudantes, prisioneiros, pacientes hospitalares e outros grupos” (CRARY, 2012, p.23) visam produzir sujeitos atentos, que são “parte de uma *internalização* dos imperativos disciplinares por meio da qual os indivíduos são responsabilizados de forma mais direta por seu próprio uso eficiente e proveitoso [da atenção] em diversas situações sociais” (CRARY, 2013, p.99). Visando o bem estar coletivo, instituíram-se estratégias como

ordenamentos dos corpos no espaço, regulações das atividades e o uso dos corpos individuais, que codificaram e normatizaram o observador no interior de sistemas rigidamente definidos em termos de consumo visual. Trata-se de técnicas para administrar a atenção, para impor uma homogeneidade perceptiva (CRARY, 2012, p.26-7).

Para Crary, o sujeito moderno estaria cada vez mais submisso a um controle de sua percepção do mundo, através da eliminação de franjas e periferias do campo perceptivo, visando um direcionamento da atenção para aquilo que é socialmente útil.

Esse modelo social utilitarista, no entanto, é representado muito raramente no cinema de Roman Polanski. Diferentemente de cineastas como Stanley Kubrick – em filmes como ‘Laranja Mecânica’ (1971) e ‘Nascido Para Matar’ (1987) – que trabalharam mais

---

<sup>40</sup> Original, em inglês: “In Bentham’s model, utilitarianism imposed rationality on social order by objectifying people, abrogating belief, and evaluating actions according to their visible effect in maximizing the general well-being of the social sphere”.

intensivamente a representação dessas estruturas disciplinares, em Polanski apenas filmes como ‘O Pianista’ (2002) e Oliver Twist (2005) apresentam modelos de supressão da subjetividade externamente impostos, nas figuras do regime nazista e do orfanato, respectivamente, que submetem seus personagens a um apagamento de suas individualidades através de sua inserção em conglomerados humanos ‘monocromáticos’ (Figuras 23 e 24),



**Figura 23.** Os aglomerados humanos monocromáticos em ‘O Pianista’...



**Figura 24.** ...e no orfanato de ‘Oliver Twist’.

Em relação ao caso específico de ‘O Pianista’, é preciso problematizar a associação do utilitarismo ao filme, principalmente por sua representação literal do regime nazista na Polônia. No nazismo (e nos regimes totalitários em geral), a pretensão de destruição do outro, em lugar de seu uso produtivo, e uma proliferação de cargos, com multiplicação dos indivíduos a quem eram dados poderes visando a eliminação do ‘inimigo’ custe o que custar “destrói todo senso de responsabilidade e de competência; não apenas representa um aumento tremendamente oneroso e improdutivo de administração, mas é realmente um estorvo à produtividade, pois o trabalho genuíno é constantemente retardado por ordens contraditórias [...]” (ARENDDT, 2012, p.547-8). Além disso, os guetos e campos de concentração são mais semelhantes às estratégias negativas de exclusão que Foucault (2013) associa aos modelos sociais dos leprosários – portanto anteriores e diferentes dos modelos utilitaristas ligados à peste. O propósito da opressão nazista não era gerar a produtividade dos seus inimigos, mas os destruir – mesmo que isso implicasse metodologias dispendiosas, numa economia avessa à produtividade da sociedade disciplinar.

O que parece estar presente no cinema de Polanski é a penetração dos imperativos utilitaristas na esfera da vida privada (MORRISON, 2007) ou, pelo menos, a representação dessa esfera privada num estado de reação a um universo exterior utilitarista, nazifascista ou, simplesmente, hostil que é poucas vezes diretamente visto, mas quase sempre entrevisto – por uma janela, por exemplo – e imaginado. Neste ponto a ideia de alienação retorna como chave para a compreensão das estratégias de encenação no cinema polanskiiano.

Ainda que a normatividade disciplinar moderna exerça forte influência no aparelho perceptivo dos sujeitos, visando a tal produtividade, “a atenção foi [é] ao mesmo tempo uma estratégia de controle e um *lócus* de resistência e deriva” (CRARY, 2013, p.99). Isso porque a subjetividade sempre terá regiões sobre as quais o controle exteriormente imposto não terá êxito – daí a inquestionável pertinência da associação do cinema de Roman Polanski à Teoria da Percepção Ativa (TPA) de Richard Gregory (1990), feita por Caputo (2012). A construção das imagens no cinema de Polanski tem uma forte ancoragem na percepção dos personagens e essa subjetivação da narrativa visual investe as imagens de uma parcialidade que pode ser lida como a afirmação desses sujeitos diante do universo exterior – em lugar de narrativas em que a câmera assume uma posição pretensamente onisciente e imparcial, tem-se sempre tramas que passam pelo ‘filtro’ da percepção dos personagens. As estratégias de encenação ligadas a essa construção subjetivada das imagens será discutida em capítulo posterior.

A outra via possível de resistência à opressão do universo hostil é o confinamento. Em seu trabalho sobre cineastas em exílio e diáspora, Naficy (2001) identifica a recorrente representação do confinamento e de narrativas de pânico e perseguição em filmes sobre personagens que vivem em países estrangeiros. Minorias como “mulheres e exilados podem reduzir voluntariamente o espaço que eles ocupam a fim de se ajustar ao olhar normatizante da sociedade sobre gênero, sexualidade e ideais de cidadania”<sup>41</sup> (NAFICY, 2001, p.189). O confinamento funcionaria, a um só tempo, como fuga da realidade hostil em que os personagens estão inseridos e ‘protestos corporificados’ contra esse olhar normatizante – protestos, no entanto, contraprodutivos e que podem levar a condições patológicas desses personagens, como a agorafobia (o medo excessivo e irracional de lugares públicos) e a claustrofobia (o medo, na mesma intensidade, de locais fechados). Esses personagens ainda podem desenvolver estruturas paranoicas de representação, que podem “envolver formas de dissociação, isto é, a percepção de uma fragmentação, ou multiplicação, do eu e da realidade”<sup>42</sup> (Ibid., p.190) – sintomas característicos de outro transtorno que pode surgir como reação a uma hostilidade do meio: a esquizofrenia. Em todos esses casos, as alterações da estabilidade psíquica dos personagens fazem parte de

modos de ficar alterado, de se tornar outro; atos psicossomáticos com os quais o sujeito se excede em relação à normalidade, manipula-a artificialmente e, nos casos mais ‘pesados’, ultrapassa-a até construir dimensões sensoriais profundamente transgressoras da representação social da realidade: cronotopias realizadas,

---

<sup>41</sup> Original, em inglês: “Women and exiles may willingly whittle down the space that they occupy in order to fit the normalizing gaze of society about gender, sexuality, and citizenship ideals”.

<sup>42</sup> Original, em inglês: “involve forms of dissociation, that is, the perception of fragmentation and multiplication of the self and of reality”.

especializações que se tornam possíveis em outro lugar, em territórios e arquiteturas da ficção (ABRUZZESE, 2009, p.921).

A criação dessas cronotopias dentro da realidade diegética gera uma *mise-en-abyme* de ficções e os universos ficcionais criados pelos personagens podem funcionar como fuga do espaço-tempo hostil e opressor.

Mazierska argumenta que a “esquizofrenia, como retratada por Polanski, é uma reação humana à alienação extrema e a um ataque à liberdade ou [...] uma reação trágica a uma situação melodramática”<sup>43</sup> (2007, p.43). A loucura passa, então, a ser uma forma de se tornar visível e, mais ainda, de sobreviver - dois personagens judeus de ‘O Pianista’ (2002) chamam atenção nesse sentido: uma senhora que procura o esposo em meio ao caos cinzento do gueto e que se destaca da massa cinzenta de personagens pelas cores fortes de seu cabelo e de sua roupa e um senhor que arrasta um séquito de crianças ao se comportar como uma (conseguindo, inclusive, a ‘bondade’ impossível de um soldado alemão que lhe dá um cigarro, rindo de suas piruetas) (Figuras 25 e 26). Nos dois casos, os personagens conseguem visibilidade e sobrevivência em meio à desgraça através da loucura, representada num caso pelas cores vibrantes e, noutro, pelo comportamento anormal.



**Figura 25:** A diferença em relação ao meio, em ‘O Pianista’, representada pelas cores... **Figura 26.** ...e pelo gestual.

Mais uma vez, essas formas de representação visual servem como protesto corporificado dos indivíduos diante do mundo, ainda que esses protestos não culminem numa vitória sobre a hostilidade do entorno. A loucura, em sendo uma ruptura do sujeito com o mundo – há uma forte tendência à criação de narrativas paralelas, que não apresentam nenhuma conexão com a realidade – funciona, nos próprios corpos representados, como mais que uma diferença do universo ao redor: ela é uma impossibilidade de efetiva comunicação. É o que parece ocorrer

<sup>43</sup> Original, em inglês: “schizophrenia, as depicted by Polanski, is a person’s reaction to extreme alienation and to an assault on his freedom or [...] a tragic reaction to a melodramatic situation”.

nos filmes da trilogia do apartamento – ‘Repulsa ao Sexo’, ‘O Inquilino’ e ‘O Bebê de Rosemary’: nos três casos, os personagens sofrem<sup>44</sup> de um desequilíbrio mental que provocam alucinações – como as mãos que Carol (Catherine Deneuve) vê saírem das paredes de seu apartamento (Figura 27) – e ideias delirantes de tramas macabras – como a certeza que Trelkovski tem de que seus vizinhos o querem transformar em Simone Choule (Figura 28). Nenhuma dessas visões e tramas imaginárias são compartilhadas com outros personagens e o que é visto parece a pura materialização das imagens mentais dos protagonistas.



**Figura 27.** Alucinações de Carol, em ‘Repulsa ao Sexo’.



**Figura 28.** A trama macabra que Trelkovski imagina também se converte na visão alucinatória de seus vizinhos como monstros (‘O inquilino’).

É preciso retomar, neste ponto, a questão do confinamento. Embora Naficy o associe inicialmente às narrativas de imigrantes

as estruturas fechadas e fóbicas também são associadas com o espaço-tempo da modernidade e a modernidade tardia, suas concomitantes descontinuidades e rupturas, e os poderes disciplinares panópticos e rizomáticos que burocratizaram, militarizaram e comercializaram as esferas públicas e privadas do mundo ocidental<sup>45</sup> (NAFICY, 2001, p. 191).

A questão, portanto, parece ser muito mais ampla e não ilustra apenas a situação particular do estrangeiro ou do louco, embora esses sejam exemplos máximos de situações em que o confinamento, normalmente, se faz presente. No caso do cinema de Roman Polanski, ainda que a loucura, em maior ou menor grau, esteja frequentemente presente e que a condição de estrangeiro seja quase constante, o isolamento voluntário em que se encontram os personagens aponta mais para uma ‘claustrofilia’ que para a claustrofobia. Se por um lado é possível deduzir que há uma aversão ao meio externo na tendência ao confinamento que eles apresentam, os personagens, por outro, não se mostram angustiados com esse confinamento –

<sup>44</sup> No caso específico de ‘O Bebê de Rosemary’ essa é uma das duas leituras possíveis do filme.

<sup>45</sup> Original, em inglês: “The closed and phobic structures are also associated with the space-time of modernity and late modernity, their concomitant discontinuities and ruptures, and the panoptic and rhizomatic disciplinary powers that have bureaucratized, militarized and commercialized the public and private spheres of the Western world”.

em ‘Repulsa ao Sexo’ (1965), por exemplo, a progressão do isolamento de Carol em seu apartamento é acompanhada de uma distorção na percepção do espaço, com aumento drástico das dimensões (um arejamento imaginário do espaço fechado – Figura 29). A leitura do cinema de Roman Polanski como claustrofóbico é, portanto, eminentemente centrada na percepção espectral de seu universo fechado como angustiante, mas não significa que nele estejam representados personagens que percebam sua clausura como sufocante; ela lhes parece, antes, um refúgio contra o universo hostil circundante, ainda que não seja impenetrável – Mazierska resgata a comparação feita por Bachelard entre a casa e o útero materno: “O útero é nosso primeiro lar e em momentos de crise nos queremos nos esconder em nossas casas como estivemos protegidos dentro do corpo de nossas mães”<sup>46</sup> (MAZIERSKA, 2007, p.64)

Nos filmes da trilogia do apartamento, principalmente, os espaços assumem a função simbólica dos corpos dos personagens, existindo uma identificação entre os protagonistas e o espaço que parece incompatível com uma relação claustrofóbica entre os dois:

Nos três filmes, os apartamentos não se tornam apenas o lugar do adoecimento mental dos personagens, mas suas próprias estruturas se tornam manifestações expressionistas da interioridade dos personagens. A distinção entre o corpo (e o que ele contém) e a *mise-en-scène* se torna confusa; de fato, o corpo e sua mente às vezes parecem *formar a mise-en-scène*. Consequentemente, esses apartamentos se tornam não só projeções dessas (intangíveis) psiques, mas paralelos materiais de suas funções cognitivas. Os apartamentos não se tornam apenas psiques, mas *cérebros*<sup>47</sup> (CAPUTO, 2012, p.90).

Em ambos os filmes há um temor da penetração tanto sexual quanto arquitetônico (CAPUTO, 2012). Por isso a entrada forçada de Colin (John Fraser) e do Senhorio (Patrick Wymark) no apartamento em ‘Repulsa ao Sexo’ e a dos membros da seita satânica pela passagem secreta entre os apartamentos de ‘O Bebê de Rosemary’ podem ser lidas como ressonâncias das cenas das tentativas de estupro e do estupro consumado, num e noutro caso, respectivamente.

---

<sup>46</sup> Original, em inglês: “The womb is our first home and in moments of crisis we would like to hide in our house as we were protected inside our mother’s body”.

<sup>47</sup> Original, em inglês: “In all three films, the flats not only become the site of the protagonists’ descent into mental illness, but the structures themselves sometimes become expressionistic manifestations of the characters’ interiority. The distinction between the body (and what it contains) and the *mise-en-scène* becomes confused; indeed, the body and its mind sometimes seem to *form the mise-en-scène*. Hence, these flats become not just projections of these (intangible) psyches, but material parallels to their degenerating cognitive functions. The flats become not only psyches but *brain*.”



**Figura 29.** A clausura ‘arejada’ na imaginação de Carol, em ‘Repulsa ao Sexo’.



**Figura 30.** A intrusão no apartamento de Carol como símbolo da vontade de penetração em seu corpo.

Esse tipo de uso simbólico do espaço parece estar presente continuamente no cinema de Roman Polanski, embora seus significados sofram variações ao longo do tempo. Caputo (2012), por exemplo, faz distinção entre um Polanski moderno e outro pós-moderno, o recorte entre esses dois estando na segunda metade dos anos 1970, mais ou menos na passagem de ‘O Inquilino’ (1976) e ‘Tess’ (1980) – teria havido

uma mudança estética relevante de filmes que tentam representar a experiência psicológica subjetiva de um personagem a partir do ‘interior’ para filmes nos quais o acesso a essas experiências cognitivas resta alusivo, deixando-nos ‘fora’ da esfera psicológica<sup>48</sup> (CAPUTO, 2012, p.66)

Assim, filmes como ‘Tess’, ‘Busca Frenética’ (1988), ‘A Morte e a Donzela’ (1994) e ‘O Escritor-fantasma’ (2010) representariam diretamente as crises entre os sujeitos e os universos da diegese e não mais as instabilidades cognitivas dos protagonistas, como nos filmes da trilogia dos apartamentos. Essa divisão não é tão estável – o próprio Caputo o reconhece – pois é possível encontrar um filme como Chinatown (1974), que antecede ‘O Inquilino’ (1976), mas está mais relacionado ao Polanski pós-modernista desta classificação. Ainda assim, ela útil para recuperar recorrências estilísticas que possibilitam corroborar – ou negar – as associações teóricas feitas com a obra do cineasta, como as teorias da modernidade e a Teoria da Percepção Ativa.

Por essa razão – tentar encontrar nos próprios filmes ‘motivos’ visuais que justifiquem, ou não, o resgate feito até aqui dessas discussões teórico-filosóficas relacionadas ao uso do espaço e à alienação – e para aprofundar a discussão sobre a encenação nos espaços confinados do cinema de Roman Polanski, marca estilística indiscutivelmente recorrente em

<sup>48</sup> Original, em inglês: “a relevant aesthetic change from films that attempt to represent the subjective psychological experience of a character from the ‘inside’ to film in which the access to these cognitive experiences remains elusive, keeping us ‘outside’ the psychological sphere”.

sua obra, parece-me útil pensar em dois grupos de filmes que se distinguem entre si no modo como trabalham os corpos nesses espaços.

O primeiro deles está mais fortemente vinculado à ideia do confinamento como fuga do universo hostil: um personagem se encontra em um local – em geral uma cidade, mas às vezes um microcosmo ainda menor, como o edifício Bramford, em ‘O Bebê de Rosemary’ – e sua situação inicial de estrangeiro, literal ou não, evolui para um maior estranhamento e falta de identificação com o entorno, quando não para a hostilidade ou intrusão dos vizinhos em sua privacidade. Os filmes da trilogia dos apartamentos são os mais representativos desse primeiro grupo, mas filmes como ‘Quê?’ (1973) e, mais recentemente, ‘O Pianista’ (2002) recuperam muitos elementos desse modo de encenar.

O segundo grupo apresenta um conjunto de personagens – dois, três, ou quatro – em um único espaço durante quase todo filme. O protótipo óbvio é ‘A Faca na Água’ (1962), mas ‘Cul-de-Sac’ (1966), ‘A Morte e a Donzela’ (1994), ‘Deus da Carnificina’ (2011) e ‘A Vênus das Peles’ (2013) também se enquadram integralmente neste grupo. Enquanto os personagens do primeiro grupo costumam sair do espaço fechado ao longo do filme – à exceção da protagonista de ‘Quê?’, Nancy –, neste segundo tipo de encenação apenas as cenas do começo e do final são rodadas fora do lugar onde se passa a ação principal, parecendo haver uma forte associação com a encenação teatral (vale ressaltar que dos cinco filmes dispostos neste grupo, os três últimos são adaptações fiéis de peças de teatro, ‘Cul-de-Sac’ é livremente inspirado em ‘Esperando Godot’, de Samuel Beckett, e apenas ‘A Faca na Água’ foi fruto de roteiro totalmente original).

Os demais filmes, tais como ‘Macbeth’ (1971), ‘Tess’ (1980), ‘Chinatown’ (1974), ‘Piratas’ (1986), ‘O Nono-Portal’ (1999) e ‘O Escritor-fantasma’ (2010) tem um uso do espaço confinado que é menos ostensivo, surgindo em diversos momentos ao longo dos filmes e, então, evocando usos semelhantes da espacialidade. ‘Lua-de Fel’ (1992) tem uma posição singular porque a ação principal, apesar de situada em um barco, como em ‘A Faca na Água’, se passa num espaço compartilhado por mais pessoa que os personagens principais (por se tratar de um cruzeiro turístico, não tem a mesma atmosfera de confinamento que os filmes do segundo grupo) – além disso, o filme é feito de muitas cenas que são *flashbacks* de Oscar (Peter Coyote), muitas vezes mais longas que as cenas no navio e que fogem completamente à ideia de confinamento espacial.

## 2.1. Ficções do mundo

A primeira sequência de “O Pianista”, depois das imagens documentais iniciais, mostra o personagem principal tocando piano em um estúdio de radio no momento em que começam os bombardeios em Varsóvia (Figura 31). A posição do espectador ao longo do filme já está aí estabelecida: todos os planos são feitos de dentro do estúdio, no mesmo isolamento acústico em que se encontra Szpilman. O exterior é visto através do vidro que separa o estúdio da outra sala (Figura 32) e apenas o som da primeira explosão quebra essa redoma acústica em que se encontra o personagem. Para o músico, interromper sua execução é inadmissível. Ele se recusa a parar mesmo quando os funcionários do estúdio anunciam, por gestos, que deve parar e saem do local. Para Szpilman, a arte é intocável – ele fica contrariado quando tem que interromper suas execuções no restaurante em que toca, mais à frente no filme, para atender aos pedidos de um cliente e ao chamado de sua irmã. Os bombardeios continuam invadindo o espaço quase sagrado em que se encontra o pianista, agora não só na banda sonora – fragmentos de concreto caem sobre ele –, até que uma das explosões quebra o vidro de isolamento, devassando completamente o espaço e encerrando a sequência (Figura 33) – um conjunto de imagens que servem de síntese à intrusão violenta que o regime nazista estabelecerá na vida do personagem de maneira irresistível.



**Figura 31.** Szpilman em seu espaço ‘impenetrável’. O espectador ouve o que o personagem ouve.



**Figura 32.** Os efeitos visíveis já atingem o ambiente exterior – janelas se quebram, os personagens se vão.

Neste primeiro grupo de filmes a ideia anteriormente apresentada de uma ‘claustrofília’ é evidente: os protagonistas parecem entender os espaços confinados como refúgios, embora esses abrigos nunca concretizem o ideal de isolamento absoluto e impenetrável que os eles almejam. As histórias parecem, antes, tratar dessa invasão do espaço privado e da violência contra os corpos, à revelia do desejo de proteção dos personagens. Uma

das principais estratégias de representação dessa invasão do espaço privado é a utilização dos sons provenientes de fontes externas.



**Figura 33.** Explosão da barreira sonora como início da violência nazista.



**Figura 34.** A intrusão dos vizinhos inicia-se pelos seus sons que atravessam as paredes, até nos momentos íntimos.

O som acusmático é aquele em que não vemos sua fonte emissora – “o *som fora de campo*<sup>49</sup> no cinema é o som acusmático relativamente àquilo que é mostrado no plano, ou seja, cuja fonte é invisível num dado momento, temporária ou definitivamente” (CHION, 2011, p.62). Embora haja essa possibilidade de mostrar no quadro a fonte sonora inicialmente para depois a ocultar, em Polanski o uso sonoro expressivo normalmente segue o caminho inverso: primeiro ouve-se os sons acusmáticos para só então surgirem as fontes (há muitos casos, inclusive, em que as fontes sonoras não aparecem imediatamente após os sons).

A manutenção das fontes sonoras ocultas tem um propósito bem definido. “Um som ou uma voz deixados acusmáticos criam, com efeito, um mistério acerca do aspecto da sua fonte e da sua própria natureza, as propriedades e os poderes dessa fonte” (CHION, 2011, p.61). Chion ressalta o uso da acusmática no cinema como estratégia de criação do suspense, o que parece ser bastante pertinente nos filmes de Polanski. Em ‘O Bebê de Rosemary’, por exemplo, a informação dada de que o apartamento em que o casal vai morar é a parte dos fundos do imóvel antigo e resultou de sua divisão em dois menores é fundamental para justificar os sons provenientes do apartamento dos vizinhos (Figura 34). Logo Rosemary descobre que o imóvel é “uma casa porosa desprovida de qualquer isolamento acústico. As divisórias deixam passar todos os ruídos domésticos”<sup>50</sup> (GAYRAUD, 2006, p.37). Esses sons, materializados principalmente na voz aguda e irritante de Minnie Castevet (Ruth Gordon), “criam de imediato uma intrusão intempestiva e quase vulgar no espaço privado e na vida

<sup>49</sup> Por se tratar de tradução em português de Portugal, a terminologia para fora-de-quadro é *fora de campo*.

<sup>50</sup> Original, em francês : une maison poreuse, dépourvue de toute isolation acoustique. Les cloisons y laissent passer tous les bruits domestiques.

íntima dos protagonistas”<sup>51</sup> (MET, 2006, p.17). Por esses motivos o uso do som é fundamental na sensação da quebra do espaço íntimo dos personagens, em sua sensação de desnudamento diante do universo hostil – é a efetivação, na banda sonora, da violação que eles temem sofrer e, normalmente, é o primeiro estágio dessa violação.

Vale destacar aqui o uso acusmático do som em “Quê?” (1973). Nesse filme, a protagonista Nancy, uma jovem americana, vai parar numa enorme casa da Riviera Italiana fugindo de um trio que a tenta estuprar. Numa atmosfera de sonho, ela perde sua bagagem e suas roupas progressivamente, conservando apenas o seu diário – o subtítulo da história é ‘Diário dos sonhos proibidos’ –, enquanto conhece os demais personagens. Nesse mundo onírico, os acontecimentos se repetem de modo que a própria personagem percebe essa repetição – como fica claro no diálogo que tem com um dos personagens, Giovanni (Romolo Valli), enquanto tocam piano pela segunda vez (Figuras 35 e 36):

‘Você sabe, essa estranha sensação de que tudo isso aconteceu antes?’  
 ‘Você quer dizer *déjà vu*?’ Diz Giovanni  
 ‘Não exatamente.’  
 ‘Sim, essa sensação estranha de que o momento que vivemos agora já o vivemos antes.’  
 ‘Mais ou menos... mas neste caso não é só uma sensação – isto realmente aconteceu duas vezes.’  
 ‘Não exatamente do mesmo jeito, no entanto’.  
 ‘Sim, exatamente,’ ela insiste. ‘Mozart, suas juntas, até a pétala de rosa’.  
 Giovanni diz enfaticamente, ‘Não foi o mesmo, eu lhe digo’ [...]: ‘Você não pode se banhar duas vezes no mesmo rio, porque nunca é o mesmo rio, nem o mesmo banhista’<sup>52</sup> (BRACH; POLANKSI, 1973, p.72).

Em “Quê?”, quase todos os eventos se repetem no segundo dia, sofrendo algumas variações – essa cena do piano, por exemplo, ocorre durante a madrugada na primeira vez e, depois, pela manhã –, objetos perdidos, como sua blusa, aparecem no corpo de outros personagens (Figuras 37 a 39) e os sons de acontecimentos que ainda não se deram na imagem costumam aparecer muito antes, inclusive no dia anterior, de forma acusmática – assim ocorre com o barulho do pingue-pongue de Tony (Gianfranco Piacentini), com o som do barco que trará a tela ‘A Balsa da Medusa’, de Théodore Guéricault, e os gemidos do Sr.

<sup>51</sup> Original, em francês: « crée d'emblée une intrusion intempestive et presque vulgaire dans l'espace privé et la vie intime des protagonistes ».

<sup>52</sup> Original, em inglês: “‘You know that strange feeling that all this has happening before?’

‘You mean *déjà vu*?’ says Giovanni.

‘Not exactly’.

‘Yes, that odd feeling that the moment we’re living now we’ve already lived before’

‘Sort of... And yet in this case it’s not a feeling – this really has happened twice’.

‘Not in exactly the same way, though’

‘Yes, exactly,’ she insists. ‘Mozart, your knuckles, even the rose petal’.

Giovanni says emphatically, ‘It wasn’t the same, I tell you’ [...]: ‘You can’t bathe twice in the same river, because it’s never the same river nor the same bather’.”

Noblart (Hugh Griffth). Um momento em que Nancy tenta ajustar o despertador em um relógio de corda e este se despedaça em suas mãos é bastante ilustrativo do discurso desse filme sobre a falta de linearidade do tempo – “Quê?” é o expoente máximo da circularidade temporal que está presente em quase todos os filmes de Polanski e que parece começar com seu curta-metragem estudantil “Assassinato” (1957), um pequeno exercício feito na escola de Lodz, em três planos, carregado

de pormenores de suspense que revelam honrosamente o corpo da obra que se seguiria. Com as interessantes exceções de ‘Chinatown’ (1974) e ‘O Último Portal’ (1999), todos os seus filmes [...] fornecem-nos um círculo completo, acabando nos mesmo cenários onde as histórias começaram ou acabando em locais muito semelhantes<sup>53</sup> (FEENEY; DUNCAN, 2006, p.16).



**Figura 35.** A cena do piano em ‘Quê?’ funciona como revelação para Nancy...



**Figura 36.** ...principalmente quando, no outro dia, o evento se repete.

É difícil acreditar que existia um projeto estético pensado para toda sua obra futura na realização de um exercício feito aos 24 anos, quando era um completo desconhecido, mas a observação feita por Feeney e Duncan parece bastante pertinente. “Assassinato” começa com o plano de uma maçaneta que é lentamente girada; a porta se abre e um homem corpulento entra sorrateiramente no ambiente: uma panorâmica o acompanha no interior do quarto até um homem que dorme (Figuras 40 e 41). O segundo plano mostra, de outro ângulo, o homem corpulento enfiando um canivete no peito do outro personagem (Figura 42). O último plano tem uma evolução contrária à do primeiro, partindo da imagem dos dois homens e acompanhando a saída do primeiro deles do quarto, fechando a porta atrás de si e deixando a maçaneta em primeiro plano (Figuras 43 e 44).

<sup>53</sup> Depois desse texto, dos três filmes feitos – ‘O Escritor-fantasma’ (2010), ‘Deus da Carnificina’ (2012) e ‘A Vênus das Peles’ (2013) – apenas o primeiro não tem as cenas inicial e final se passando no mesmo ambiente (embora ambas as cenas tenham um teor semelhante de representarem uma morte que ocorre no fora-de-quadro e que pode ser inferida pelos elementos presentes na imagem).



**Figura 37.** A blusa de Nancy, que desaparecerá durante à noite...



**Figura 38.** ...ressurge no corpo de Mosquito (Roman Polanski)...



**Figura 39.** ...e no do mordomo (Pietro Tordi).



**Figura 40.** Primeiro plano de 'Assassinato', com uma maçaneta em grande plano...



**Figura 41.** ...após uma panorâmica mostra os dois personagens.



**Figura 42.** Segundo plano de 'Assassinato', de ângulo reverso ao do primeiro plano.



**Figura 43.** O terceiro plano começa com a exata composição final do primeiro...



**Figura 44.** ...e após uma panorâmica no sentido inverso, termina em uma imagem igual à inicial.

Além de estarem confinados em um ambiente só – numa estrutura de conflito de forças que é mais compatível com o grupo de filmes que serão analisados na próxima sessão – essa evolução que retorna ao ponto inicial aponta para uma circularidade temporal que reforça ainda mais o confinamento em que se encontram os dois homens, “uma oposição entre dois personagens (ou grupos de personagens) – um agressivo e violento, o outro passivo e fraco; estruturas binárias simétricas em termos de desenvolvimento narrativo e em termos de composição visual e estilo”<sup>54</sup> (EAGLE, 2006, p.38).

O ciclo é um trunfo do espectador. Diferentemente de Nancy, a maior parte dos personagens não percebe essa visualidade cíclica – e esses ressurgimentos não aparecem, como para a heroína de “Quê?”, no interior de seus confinamentos. As imagens iniciais e finais da maioria dos longas-metragens analisados se dão em espaços externos, como as vistas do alto do edifício Dakota que abrem e encerram “O Bebê de Rosemary” (Figuras 45 e 46). Os personagens não *veem* as repetições e, mesmo quando os filmes terminam no cenário do princípio, não fica definido um retorno literal ao momento narrativo inicial – o ciclo é visual, mas não é narrativo; os personagens provavelmente partirão para outras histórias.



**Figura 45.** Um dos planos iniciais de ‘O Bebê de Rosemary’, mostrando a fachada do edifício Bramford/Dakota.



**Figura 46.** O último plano do filme retoma a composição inicial.

O que essa visualidade evocativa de um ciclo apresenta é a potência significante da ficção, oposta à polissemia sem sentido da vida: mais uma vez, o ciclo não acontece de fato. A significância que essas imagens reincidentes adquirem no todo do filme é semelhante àquela das imagens vistas pelos próprios personagens das janelas de seus apartamentos – uma retomada contínua do tema hitchcockiano de ‘Janela Indiscreta’ (1954), o da janela como representação do cinema e, por corolário, da ficção. Assim, a conspiração imaginada por Trelkovski, em “O Inquilino” (1976), em que seus vizinhos o estariam induzindo a cometer

<sup>54</sup> Original, em inglês: “an opposition between two characters (or sets of characters) – one aggressive and violent, the other passive and powerless; symmetrical binary structures, both in terms of narrative development and in terms of visual composition and style”.

suicídio, como a inquilino anterior, é confirmada pelas cenas macabras que ele vê de sua janela (Figuras 47 e 48).



**Figura 47.** A tortura da mulher e sua filha pelos vizinhos que ocorre no pátio do prédio (e é imaginária)...



**Figura 48.** ...é assistida pelo protagonista de sua janela ('O Inquilino').

A ficção dentro da ficção é fundamental nesses filmes e as conspirações que imaginam (em “O Bebê de Rosemary”, “O Inquilino” e até “O Escritor-fantasma”) e os ‘fantasmas’ que temem (dos homens em “Repulsa ao Sexo”, dos nazistas em “O Pianista”) são construídos fundamentalmente sobre o que não é visto – como as fontes dos sons acusmáticos – e o que é visto através do ‘enquadramento’ de suas janelas.

Esses recortes do mundo que eles veem através de suas janelas, além de ficções sobre o mundo ameaçador a sua volta, também dizem respeito a si mesmos. Não parece casual que da janela de Carol, em “Repulsa ao Sexo”, veja-se um convento e suas freiras – ainda que a aversão da protagonista ao sexo seja de caráter psicopatológico e não religioso, o celibato católico, nesse caso, funciona como ressonância do fado da personagem, num momento em que ainda não está claro para o espectador o problema por que ela passa<sup>55</sup> (Figura 49 e 50).



**Figura 49.** Olhando pela janela de seu apartamento...



**Figura 50.** ...Carol vê, por mais de uma vez, as freiras que simbolizam sua castidade igualmente resoluta (embora patológica).

<sup>55</sup> Cabe destacar que o título em português – Repulsa ao Sexo – enfraquece esse ‘mistério’, entregando desde o princípio o tema do filme. Nesse sentido, o título original (*Repulsion* – Repulsão) é menos explicativo e, por isso, preserva melhor o mistério para um espectador que nunca tenha visto o filme.

Uma sequência de “O Pianista” é bastante relevante para essas análises feitas até agora por condensar muitas dessas propriedades – a janela como metáfora do cinema e da ficção (em última instância, do olho, dentro da mesma perspectiva em que os apartamentos representam os corpos dos personagens), o mundo exterior como símbolo ou reflexo do interior (e de si) e o que se vê como antecipação de eventos que irão se repetir (a visualidade cíclica que os personagens nem sempre percebem).

Szpilman e sua família já estão alocados em um apartamento no interior do gueto de Varsóvia, é hora do jantar. O plano inicial mostra o protagonista sentado à mesa e pensativo (Figura 51) – na sequência anterior, ele presenciou o assassinato de uma criança que tentava contrabandear comida para o interior do gueto através de um buraco no sopé do muro que isola a região (o assassino, um militar alemão, não é visto, apenas ouve-se sua voz do outro lado do muro enquanto ele golpeia de algum modo o menino). A encenação na mesa do jantar conserva uma forma frequente durante todo o filme: Szpilman aparece isolado no primeiro plano (e como seu plano é o primeiro da sequência, é possível deduzir que os seguintes são seus pontos de vista), enquanto os outros personagens aparecem, quase sempre, em grupos de dois ou três (Figuras 52 e 53). Após a história macabra contada por Henrik (Ed Stoppard), sobre um judeu morto na mesa de cirurgia pelos alemães, ouve-se o som (acusmático) de um carro. Os personagens correm para as janelas e apagam as luzes – o carro com soldados alemães para no prédio à frente do seu (Figura 54). Os planos da rua e do prédio do outro lado da rua são o ponto de vista do grupo de personagens, que estão divididos em duas janelas (Figuras 55 e 56). Com a chegada do carro, os moradores do outro prédio também apagam suas luzes, mas os militares entram e as luzes vão se acendendo andar por andar, até que eles chegam ao último – pela frontalidade do plano, entende-se que é o mesmo andar em que estão Szpilman e sua família. Quando as luzes desse andar se acende, vê-se que a família está à mesa de jantar, assim como os Szpilman (Figura 57). Um dos militares ordena que todos se levantem, mas um deles, o provável patriarca, não o faz por estar de cadeira de rodas (ele certamente não anda mais). Os militares o atiram da janela (Figura 58) e descem com o restante da família, ordenando que eles corram pela rua enquanto os alvejaram com tiros, matando todos (Figura 59). Um único membro da família, que correu na direção oposta para tentar pular o muro do gueto, é então assassinado com um tiro (Figura 60).



**Figura 51.** Plano inicial da sequência de 'O Pianista' - Szpilman só, como olhar definidor dos próximos planos.



**Figura 52.** Os outros personagens aparecem em planos-ponto-de-vista de Szpilman,...



**Figura 53.** ...em geral em planos de conjunto.



**Figura 54.** O plano em *plongée* da rua é ponto de vista do conjunto de personagens da família Szpilman...



**Figura 55.** ...que estão agrupados em duas janelas...



**Figura 56.** ...(Wladislaw fica no grupo em que todos os outros personagens são mulheres).



**Figura 57.** Ponto de vista frontal dos Szpilman é uma família que 'espelha' sua própria situação.



**Figura 58.** O patriarca arremessado da janela é uma das imagens mais chocantes do filme.



**Figura 59.** A família é exterminada em conjunto – enquanto correm numa mesma direção...

**Figura 60.** ...e o único membro que tenta escapar na direção contrária é igualmente assassinado.

Como dito anteriormente, o início dessa sequência estabelece um modo de encenar que é característico deste grupo de filmes: o protagonista aparece isolado em um plano, em geral no primeiro, como indício prospectivo de que outros planos são seu ponto de vista. Nos momentos que antecedem a chegada dos nazistas, à mesa de jantar, a montagem intercala o plano de Wladislaw com cinco tipos de planos em que se encontram os outros personagens – os das figuras 52 e 53, um plano em que a mãe (Maureen Lipman) está só, um em que o pai (Frank Finley) está só e um plano de conjunto com as duas irmãs, Halina (Jessica Kate Meyer) e Regina (Julia Rayner). Esses outros cinco planos são feitos de uma posição próxima da que Wladislaw ocupa à mesa e a montagem que inicia com o plano do protagonista dá uma estabilidade visual à sequência por sua estrutura de PPV fechado (BRANIGAN, 2005) – há uma forte identidade entre o que o personagem principal vê e o que o público vê.

Ao longo do filme, no entanto, a estabilidade do ponto de vista não é necessariamente construída por essa estrutura estritamente fechada. Na sequência em que os judeus estão reunidos antes de serem mandados para os campos de concentração (Figura 23), Polanski, em geral, apresenta planos que podem ser lidos inicialmente como vistas oniscientes sobre a cena, para em seguida introduzir o plano de Szpilman, que estava olhando sem o que o espectador tivesse consciência disso – o que Branigan chama de PPV retrospectivo. O personagem anda de um lado para o outro no local, olhando o desespero dos outros judeus – reflexo de seu próprio desespero – e o que estabiliza o ponto de vista narrativo aqui – e no filme como um todo – é essa sua presença vagante e quase fantasma. Szpilman e os outros protagonistas de Polanski de certa forma antecipam a presença fantasmática e impotente diante do mundo do escritor inominado de “O Escritor-fantasma” (2010) – nesse filme é bastante comum o uso de PPV retrospectivos. Na sequência em que Adam Lang (Pierce Brosnan) se reúne com seu advogado (Timothy Hutton) após a divulgação pela imprensa de seu vínculo com crimes de guerra e de que será preso se retornar à Inglaterra, os dois planos iniciais (Figuras 61 e 62)

mostram os personagens numa estrutura que parece um simples plano-contraplano coletivo, mas que, na realidade, são PPV's do escritor (Figura 63).



**Figura 61.** Os planos iniciais da sequência parecem pontos de vista impessoais no filme ('O Escritor-fantasma')...



**Figura 62.** ...e se estruturam como plano e contraplano.

Polanski costuma jogar bastante com essa elasticidade do vínculo entre o ponto de vista literal do personagem e o do espectador. Não apenas o uso menos estabilizante do PPV demarca seu estilo, mas um descolamento ocasional entre o que o personagem vê e aquilo que a câmera mostra serve como estratégia criadora de suspense – é o que Caputo (2012) chama de 'câmera ancorada' (ou acorrentada):

Um estilo visual no qual nós, enquanto espectadores, estamos conectados a apenas um personagem na diegese, em lugar de nos movendo através do espaço diegético para assistir a ações que se passam entre vários personagens. Eu tomo emprestado o conceito de 'corrente' [...] para evocar a imagem de uma ligação (embora imaginária) que conecta a câmera ao personagem, mas que [...] deixa a câmera se mover livremente dentro dos limites estabelecidos por seu comprimento<sup>56</sup> (CAPUTO, 2012, p.40).



**Figura 63.** Um recuo da câmera mostra que a câmera, nos dois primeiros planos, ocupava a exata posição do escritor.



**Figura 64.** Tensão visual entre o que a protagonista vê e o que o espectador vê ('O Bebê de Rosemary').

<sup>56</sup> Original, em inglês: A visual style in which we, as spectators, are connected to a single character within the diegesis, rather than roaming through diegetic space to watch action that take place between a variety of characters. I borrow the concept of the 'tether' [...] to evoke the image of a lead (albeit, an imaginary one) that connects the camera to this character, but which [...] allows the camera to move freely within the limits set by its length.

Essa liberdade que a câmera tem, ao permitir uma ocasional diferença de conhecimento sobre a diegese – entre espectador e personagem – não desestabiliza, no entanto, a vinculação que o público tem à subjetividade perceptiva do protagonista – ao contrário, “a coerência contida na estrutura, que justifica a unidade e o significado dos outros elementos” (BRANIGAN, 2005, p.259) continua a ser o personagem (ou personagens) e esses lapsos visuais momentâneos aparecem para criar certa tensão que na maior parte das vezes é em seguida resolvida, com o personagem alcançando a informação antes dada apenas ao espectador. Dois exemplos dessa divergência podem ser vistos em “O Bebê de Rosemary” (1968) – na cena em que Rosemary se tranca em seu apartamento fugindo dos outros personagens e tenta pedir ajuda pelo telefone, mas veem-se, a suas costas, dois homens passando (eles entraram pela comunicação que existe entre seu apartamento e o dos vizinhos) (Figura 64) – e em “Deus da Carnificina” (2011) – quando Penélope (Jodie Foster) e Michael (John C. Reilly) ironizam o apelido carinhoso do casal Nancy (Kate Winslet) e Alan (Christoph Waltz), sem perceber que este último chegou a suas costas (Figura 65). Este último filme será melhor discutido na seção seguinte, já que faz parte do grupo em que não fica estabelecido um único protagonista e a câmera parece mudar constantemente sua ancoragem de um personagem para outro ao longo da história.



**Figura 65.** Penélope e Michael não veem o que o público vê, por um breve momento: Alan a suas costas. **Figura 66.** Num apartamento fora do gueto...

Retornando à segunda da sequência de “O Pianista” (Figuras 54 a 60), nesse momento singular, o protagonista compartilha, pela última vez de maneira tão representativa, seu olhar sobre o mundo com seus parentes – para ver uma síntese, mais ou menos precisa, de seus destinos, como num pequeno filme simbólico. Em “O Pianista”, o olhar pela janela aparece constantemente como metáfora do próprio cinema ao representar “uma abertura que dá acesso ao mundo imaginário, à diegese figurada pela imagem” (AUMONT, 2005, p.106) – de fato, na diegese do filme, se estabelecem duas diegeses: aquela de Szpilman, que passa boa parte da história escondido no interior de apartamentos dentro e fora do gueto de Varsóvia, e aquela

do nazismo, muitas vezes inferida pelo que o personagem vê das janelas de seus refúgios (ver Figuras 66 a 69) – escondido em imóveis vazios, ele sobrevive desconhecendo a história oficial da guerra e, embora muitos horrores sejam mostrados na fase em que ele se encontra no gueto, após isso ele só pode imaginar o estado das coisas, que ficam nessa diegese exterior a seu universo fechado, a partir das cenas a que assiste das janelas.



**Figura 67.** ...Szpilman assiste a fragmentos dos acontecimentos do mundo externo.



**Figura 68.** Em outro apartamento, ele continua a imaginar o estado da guerra, olhando através da janela...



**Figura 69.** ...e vendo pequenas cenas do mundo.



**Figura 70.** O bebê não visto na cena final colocaria em xeque sua existência 'real'.

Para o protagonista, “o mundo não é mais este em que estamos presos, numa relação de fusão e de imersão, ele está separado, completamente projetado, à disposição do espectador [neste caso, do personagem]. [...] Um dispositivo dualista que distingue irremediavelmente o espectador e a tela [janela]”<sup>57</sup> (ZERNIK, 2010, p.21). Se o confinamento espacial pode ser lido como estratégia de fuga e protesto contra o universo hostil, a relação visual que o protagonista isolado estabelece com esse mundo exterior não só ratifica ainda mais essa separação, como indica certo domínio do personagem sobre a forma como o mundo aparece no filme – Carol, Rosemary, Trelkovski, Szpilman e o Escritor sem nome, sem falar de

<sup>57</sup> Original, em francês: « Le monde n'est plus ce dans quoi on est pris, dans un rapport de fusion et d'immersion, il s'est détaché, proprement pro-jeté, mis à disposition du spectateur. [...] un dispositif dualiste qui distingue irrémédiablement le spectateur et l'écran ».

muitos outros protagonistas polanskianos, são o “ponto fixo a partir do qual os objetos visualizados se organizam” (BAUDRY, 1983, p.388).

Ainda que as vontades desses personagens não imperem no transcorrer dos filmes, que suas histórias sejam manchadas, pelo menos em parte, por tudo aquilo que temem, seu triunfo perante o universo opressor é o fato de serem eles o *centro* a partir do qual se organizam as imagens da diegese (AUMONT, 2005). Nos filmes de Polanski, as imagens nunca são tempos mortos, paisagens sem significado, vistas ‘aleatórias’ (melhor seria dizer ‘diegeticamente aleatórias’, já que nenhuma imagem num filme pode estar ali aleatoriamente), elas são “sempre imagem de alguma coisa, ela[s] sempre responderá[ão] a uma visada intencional” (BAUDRY, 1983, p.392).

Essa parcialidade visual, ao mesmo tempo em que estabelece um domínio sobre o que é mostrado no filme, cria uma limitação das informações sobre a diegese, oposta a qualquer pretensão totalizante e fundamental na construção das atmosferas dos filmes – uma das mais imperativas formas de violência de “O Pianista” está na omissão dos campos de concentração, justificada narrativamente pelo fato de Szpilman ter sido salvo no momento em que sua família é mandada para lá e cujo impacto reside justamente em que o protagonista é subitamente separado dos seus parentes para não ter mais *nenhuma* forma de contato ou notícia deles.

Importância análoga desse centramento no protagonista no filme é encontrada em ‘O Bebê de Rosemary’: a tensão é elaborada através do que não é visto, mas é imaginado e inferido pela personagem e, como explica Cabrera (2006), é justamente a ausência dessas imagens impositivas, comprobatórias da suposta seita satânica, que é utilizada por Polanski como instauradora da ambiguidade do filme. A interpretação sobrenatural do filme resta como apenas uma possibilidade de leitura porque as imagens que atestariam a existência da seita e do filho do diabo ou permanecem no fora-de-quadro, ou aparecem quando a personagem está num estado perceptivo alterado, como na sequência onírica em que ela é estuprada – Polanski ainda transfere para a relação entre o espectador e o filme essa necessidade da imagem impositiva como comprovação da leitura neogótica da história ao ocultar o bebê aos olhos do público, enquanto Rosemary o vê (Figura 70).

O momento de partilha visual que se dá no massacre assistido pela família Szpilman de sua janela é usado, a despeito de seu estado de aparente ponto de vista coletivo, como afirmação dessa subjetividade única como dominante da imagética da história – e, por extensão, da afirmação da solidão do personagem. Além da impossibilidade de uma coincidência visual literal entre o que os olhos de cada personagem veem, por suas (mínimas)

diferenças de altura e distância da ação assistida, eles estão distribuídos em duas janelas, o que leva a conclusão de que os PPVs resultantes (Figuras 54 e 57 a 60) ou são o ponto de vista literal de uma das janelas, ou uma síntese – como uma média aritmética – dos pontos de vista das duas janelas. A vontade de partilha não poderá, jamais, se concretizar em imagem perfeitamente compartilhada e essa constatação da solidão ainda encontra ressonâncias simbólicas na cena ao colocar o protagonista como único homem em uma das janelas, junto às mulheres da família – numa espécie de contraste visual –, e ao mostrar um dos membros da família fuzilada correndo na direção contrária, uma antecipação do destino do próprio Wladislaw que, embora sobreviva à guerra, será separado em breve de sua família.

Essa visada do extermínio da família condensa muito do que foi discutido até aqui: em primeiro lugar, o mundo visto através da janela funciona como reflexo da existência dos próprios Szpilman<sup>58</sup> e, conseqüentemente, como antecipação de algo que ainda irá ocorrer no futuro da diegese – um indício da temporalidade circular encontrada em muitos dos filmes. Em segundo lugar, a violência representada funciona como ficção dentro da ficção – o pequeno filme visto pelo enquadramento da janela –, o modo que o(s) personagem(ns) tem de organizar e sintetizar a violência mais ampla, profusa e não diretamente vista do nazismo. O universo hostil, nos filmes de Polanski, aparece para o espectador como construção perceptiva dos seus personagens e não em sua totalidade – esse é o modo que eles encontram para se impor diante desse mundo.

Há um grupo de filmes, no entanto, que merece ser posto a parte; tanto porque existe um apagamento visual maior desse mundo exterior – e, por isso, rastrear essa sociedade opressiva, utilitarista e hostil pode parecer difícil, senão impossível –, quanto porque não se estabelece tão firmemente a figura do protagonista, como nos filmes analisados nesta seção – sendo, talvez, de pouca utilidade sua análise a partir do pressuposto da ancoragem da câmera a um personagem e da visualidade do filme como produto da elaboração perceptiva dele.

## **2.2. Ficções de si/ficções do outro**

As sequências inicial e final de “A Morte e a Donzela” (1994) são um excelente exemplo da circularidade visual dos filmes de Polanski: ambas mostram a apresentação de um quarteto de cordas executando a composição de Schubert que dá nome ao filme, em uma sala

---

<sup>58</sup> E, nesse sentido, a discussão da relação feita por Baudry (1983) entre o cinema e o estádio do espelho, conforme descrito por Lacan, reforçam ainda mais o olhar pela janela como representação do próprio dispositivo cinematográfico (ver LACAN, 1998).

de concertos. Na cena que abre o filme, Paulina (Sigourney Weaver) e Gerardo Escobar (Stuart Wilson) estão na plateia; na final, os dois estão igualmente na plateia, além do Dr. Roberto Miranda (Ben Kingsley), que ocupa um dos camarotes com sua esposa e dois filhos. Uma diferença fundamental entre as duas sequências é que, enquanto a primeira é uma montagem de quatro planos (Figuras 71 a 74) – mais um quinto, que mostra o palco com os músicos, enquanto passam os créditos de abertura – a última se dá em um plano contínuo (Figuras 75 a 79) – havendo apenas um corte para o plano dos músicos executando a música, para a passagem dos créditos finais. Considerando-se que os planos frontais dos músicos que encerram as duas sequências são apenas planos de fundo dos créditos, as sequências propriamente ditas diferem entre si exatamente por serem uma ‘ação’ mais ou menos semelhante – os personagens assistindo a uma apresentação de música de câmara –, porém mostrada de dois modos diferentes, sedimentando a dialética entre montagem e plano longo (ou entre a montagem e sua recusa).

Nessa perspectiva, a primeira cena antecipa o mal estar de Paulina com a música que ela ouvia enquanto era estuprada no seu tempo de presa política – uma informação que só será dada ao público no decorrer do filme –, através do forte aperto de mão entre ela e Escobar, mostrado em close (Figura 73). A montagem, ao fragmentar o espaço representado, também ecoa as incertezas da lembrança de Paulina, que virá à tona com a ação principal do filme, com as lacunas entre os planos funcionando como representação das lacunas da memória – ao longo do filme, ela pensa reconhecer na voz do Dr. Miranda o homem que a violentou no passado, mas como estava vendada em todas as ocasiões e como Miranda nega a acusação, apresentando supostas provas de que não estava no país à época, o espectador é posto em dúvida, assim como Escobar, sobre quem está com a verdade. Na última cena, a verdade sobre os personagens já foi revelada e o plano contínuo, cujas mudanças de posição são ditadas pelos olhares dos personagens (Figuras 77 a 79), amarra-os numa cumplicidade que, embora não seja pacífica, se contrapõe às quebras da montagem da cena de abertura – as lacunas existentes anteriormente foram definitivamente preenchidas.



**Figura 71.** Primeiro plano de ‘A Morte e a Donzela’.



**Figura 72.** Segundo plano de ‘A Morte e a Donzela’ – as transições são feitas por cortes.



**Figura 73.** O enfoque dado ao aperto de mãos (terceiro plano de ‘A Morte e a Donzela’)...



**Figura 74.** ...e às expressões dos personagens evidencia o desconforto de Paulina com a música (quarto plano).

Essa interpretação, embora pertinente pela perspectiva de “A Morte e a Donzela” como um filme de revelação – uma purgação do passado que passa de memória velada e fragmentada à precisão de um torturador com nome e rosto –, simplifica a função que a cena desempenha. Dorfman, o autor da peça que deu origem ao filme, revela que a inclusão dela foi uma sugestão sua a Polanski:

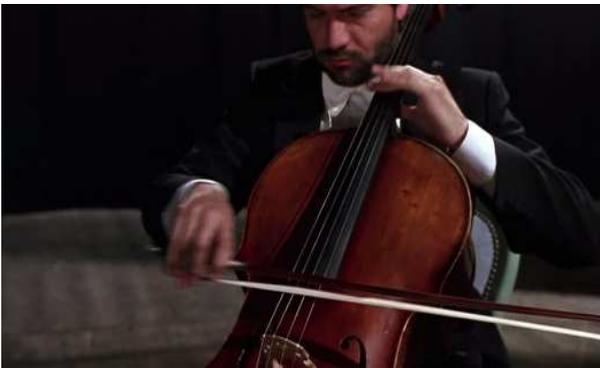
Eu achava essencial que Paulina, o marido e seu torturador, tendo passado por toda aquela provação, se encontrassem por acaso na plateia de uma sala de concertos, ouvindo o quarteto de Schubert. Você precisa mostrar um pouco de amor entre os três personagens, eu disse a Roman – que sempre forçava a tragédia – ou pelo menos mostrar como eles coexistem (DORFMAN apud SANDFORD, 2012, p.390).

A cena da sala de concertos só acontece no final da peça original e a sugestão de Dorfman também parece ter sido de se manter essa ordem das coisas. Em seu texto, ela é mais longa que no filme, e sua última parte está descrita assim:

GERARDO e PAULINA sentam em seus assentos.  
ROBERTO vai para outro assento, sempre olhando para PAULINA. Aplausos são ouvidos quando os músicos imaginários entram. Os instrumentos são testados e afinados. ‘A Morte e a Donzela’ começa. GERARDO olha para PAULINA, que olha para frente. Ele pega sua mão e, então, também começa a olhar para frente. Depois de alguns instantes, ela se vira lentamente e olha para ROBERTO. Seus olhares se cruzam por um momento. Então ela vira a cabeça e olha para o palco e o

espelho. As luzes se apagam enquanto os músicos tocam e tocam e tocam<sup>59</sup> (DORFMAN, 1990, p.55-6).

Então, no texto original, o encontro numa sala de concertos para ouvir a música-título só ocorre uma única vez – o que pode passar despercebido do espectador é que no filme, também. Esse é um fato evidente quando se observa que as roupas de Paulina e Escobar e os figurantes atrás deles são os mesmos em ambas as cenas (comparar Figuras 74 e 77). Além disso, o incômodo que Paulina sente com a música de Schubert é percebido por Escobar na primeira sequência, como indica seu olhar imediatamente após o aperto de mãos (Figura 74), mostrando que o personagem já conhece o passado – conhecimento este que só se dará durante a ação principal.



**Figura 75.** O plano-sequência do final começa num close do violoncelo e recua progressivamente até mostrar os quatro músicos (como na Fig. 72);...



**Figura 76.** ... após uma panorâmica, vê-se a plateia, com Paulina e Escobar postos em evidência pela fotografia;...



**Figura 77.** ... quando a composição se aproxima daquela da Fig. 74, Paulina olha para sua direita...



**Figura 78.** ...e a grua acompanha seu olhar para enquadrar a família Miranda. Roberto retribui o olhar de Paulina...

<sup>59</sup> Original, em inglês: GERARDO and PAULINA sit in their seats.

ROBERTO goes to another seat, always looking at PAULINA. Applause is heard when the imaginary musicians come on. The instruments are tested and tuned. Then 'Death and the Maiden' begins. GERARDO looks at PAULINA who looks forward. He takes her hand and then also begins to look forward. After a few instants, she turns slowly and looks at ROBERTO. Their eyes interlock for a moment. Then she turns her head and faces the stage and the mirror. The lights go down while the music plays and plays and plays.



**Figura 79.** ...mas quando a câmera retorna para a plateia, é Escobar quem está olhando para o Dr. Miranda e Paulina olha em direção ao palco ('A Morte e a Donzela').



**Figura 80.** A saída do confinamento no barco, breve e 'amarrada' a ele, em 'A Faca na Água'.

Narrativamente, colocar os personagens de Paulina e Escobar para assistir duas vezes a mesma apresentação, ainda mais da música que é traumática para a personagem, seria, no mínimo, incoerente e, mais uma vez, a circularidade em Polanski aparece como apenas visual e não como narrativa. A primeira sequência e a última são fragmentos de uma única cena, de um momento em que já houve a grande revelação de que o Dr. Miranda foi o algoz de Paulina. Além disso, essa cena deixa evidente que a descoberta da identidade do torturador não foi tão curativa como poderia parecer: se as duas cenas fossem episódios que estivessem em ordem cronológica em relação à ação principal do filme, uma leitura possível seria que a relação que a personagem de Weaver tinha com a música, antes de reencontrar o Dr. Miranda, tinha se modificado, que seu trauma tinha passado do estatuto sonoro – a voz de um torturador desconhecido e a música de Schubert – para um estatuto visual – o próprio Miranda, no vai e vem da câmera, conduzido pelos olhares nos últimos instantes do filme.

Mas o aperto de mãos e o olhar angustiado para o palco, sinais patentes de seu incômodo com a música, não aparecem na última sequência apenas porque foram deslocados para o começo do filme, através de uma quebra da linearidade cronológica aparente, que pode passar sem ser notada. Desse modo, a ação principal na casa de Paulina pode ser lida como uma memória ativada pela música – e 'A Morte e a Donzela', a música, continua a ser um gatilho para a lembrança de um trauma, embora esse trauma tenha sofrido o deslocamento de um fantasma informe para sua encarnação.

Nessa nova estrutura – a ação principal como memória que surge a partir da música executada, numa nova linearidade onde essa ação é um (grande) parêntesis da cena na sala de concertos –, o retorno imagético do final ao espaço-tempo que abre o filme sinaliza para o espectador a clausura dos personagens no trauma, para além de no espaço da casa onde se passa a revelação do filme, e é essa estrutura que aparece, mais ou menos consolidada, nos cinco filmes colocados neste grupo.

Se o confinamento atravessa a quase totalidade do cinema de Roman Polanski, nesses cinco longas – “A Faca na Água” (1962), “Cul-de-Sac” (1966), “A Morte e a Donzela” (1994), “Deus da Carnificina” (2011) e “A Vênus das Peles” (2013) – ela apresenta uma estrutura muito mais estável, em termos visuais: (1) os filmes mostram um grupo de dois a quatro personagens confinados em um único espaço (o barco em “A Faca na Água”, o castelo em “Cul-de-Sac”, a casa em “A Morte e a Donzela”, o apartamento em “Deus da Carnificina” e o teatro em “A Vênus das Peles”) e (2) as cenas inicial e final dos filmes ocorrem no mesmo espaço, fora do local de confinamento da ação principal (a estrada que vai/volta da marina em “A Faca na Água”, a estrada que leva ao castelo em “Cul-de-sac”, a sala de concertos em “A Morte e a Donzela”, o parque em “Deus da Carnificina” e a rua do teatro em “A Vênus das Peles”). Existem, obviamente, momentos ocasionais de saída do espaço de confinamento durante a ação principal, em alguns dos filmes – como a sequência de “A Faca na Água” em que Andrzej e o jovem sem nome (Zygmunt Malanowicz) descem do barco para puxá-lo por um canal raso (Figura 80) e na de “A Morte e a Donzela” em que Paulina sai da casa levando o carro de Dr. Miranda para jogá-lo no abismo –, mas que, ao invés de funcionarem como quebra dessa estrutura, estão profundamente enraizados nela.

A circularidade de que falam Feeney e Duncan (2006) e Eagle (2006) e que está implicada nesse retorno a um mesmo espaço é, como já foi discutido, eminentemente visual e se dá por estratégias que merecem ser analisadas em cada caso. Como analisado há pouco, em “A Morte e a Donzela” esse retorno visual ao princípio, do ponto de vista narrativo, significa que não se saiu dali – os personagens de Paulina e Escobar não se encontraram novamente numa situação semelhante e, portanto, não experimentaram uma temporalidade supostamente circular; seu aprisionamento é de outra ordem e a percepção de uma circularidade do tempo no filme é exclusiva do espectador.

Esse mesmo fenômeno pode ser lido em “Deus da Carnificina” (2011) – embora por mecanismos aparentemente distintos. Neste filme, tanto o início quanto o fim se dão em planos únicos de forma quase idêntica – com poucas diferenças, as ações principais nos dois casos estão hipercentradas numa composição emoldurada por duas árvores. No primeiro plano (Figura 81), um grupo de crianças ao fundo, à direita, caminha progressivamente em direção à câmera enquanto dois dos garotos parecem se desentender; um deles empurra o outro, que lhe golpeia o rosto com um pedaço de madeira no exato instante em que eles ocupam o centro da imagem. No último plano (Figura 82), o close de um hamster na grama abre progressivamente para revelar o mesmo espaço da Figura 81 – os dois jovens da briga estão no centro da imagem, vendo amistosamente algo em um celular. A ação principal de “Deus da Carnificina”

é a tentativa frustrada de conciliação dos pais de ambas as crianças e se passa no apartamento de Penélope (Jodie Foster) e Michael (John C. Reilly), pais do menino que leva a paulada. A agressão que desencadeia a narrativa está representada no primeiro plano, mas o último, o que significa?

O sentido parece evidente: o hamster, em grande plano no começo da imagem, deve ser o que foi abandonado na rua por Michael, porque fazia muito barulho e porque o personagem não o suportava, como é narrado nos primeiros minutos do filme – ele está vivo e aparentemente bem. Os meninos, por sua vez, estão em perfeita harmonia e esses dois elementos do plano mostram que, ao contrário dos adultos do filme, as crianças foram capazes de se reconciliar e de superar o desentendimento do princípio. O propósito do plano, assim, é o de ilustrar para os quatro protagonistas do filme e para o público a lição de moral de que, a despeito da incapacidade dos adultos de equacionar suas próprias diferenças, as crianças e o animal seguiram adiante como se nada tivesse acontecido. Mas um pequeno detalhe do departamento de arte do filme problematiza essa interpretação: os dois meninos usam exatamente as mesmas roupas nos dois planos – seriam, como em ‘A Morte e a Donzela’, dois momentos distintos do mesmo dia?

Tudo leva a crer que a intenção do cineasta foi a de apresentar, no plano final, um momento posterior às discussões dos pais no apartamento, contrariando sua ‘tendência à tragédia’, referida por Dorfman (SANDFORD, 2012), ao mostrar, nas crianças e no animal, uma esperança que não pôde ser rastreada nas querelas dos adultos. A fotografia, que revela um dia cinzento no primeiro plano, é mais ensolarada na imagem final e algumas diferenças no cenário, como as folhas e galhos espalhados pelo chão, também reforçam que se trata de instantes diferentes. Desse modo, têm-se, diferentemente do filme anteriormente analisado, dois momentos distintos que estão em ordem cronológica em relação à ação principal – mas a esperança que se pode inferir do plano final, e a própria permissão que os pais devem ter dado ao filho agredido de retornar ao local da briga, contrariam a hipótese de que esse retorno visual ao princípio aponte para um recomeço do lado negro da história (ele aponta, antes, para uma evasão dos personagens do confinamento tragicômico em que se encontram e, mais uma vez, a circularidade potencial criada por esses planos aparece como não narrativa).

Mesmo assumindo essa interpretação positiva do filme, é interessante notar que não parece casual o fato de os dois meninos usarem as mesmas roupas nos dois planos – assim como o veículo militar que aparece na sequência de “A Faca na Água” analisada no primeiro capítulo (Figuras 9 a 11), é difícil acreditar que, embora pretendendo filmar duas cenas que se passam em dias diferentes (com alguma distância entre si, já que o garoto agredido não parece

estar convalescendo de um trauma no rosto), o cineasta e a equipe que se preocuparam com a fotografia, os galhos e folhas no chão e os figurantes no entorno tenham se esquecido de escolher roupas diferentes – ou, pior ainda, tenham escolhido por acaso as mesmas roupas – para os atores. Esse retorno do figurino parece funcionar como o elemento que amarra o começo e o fim, como a memória visual da primeira cena que, em meio à leveza do plano final, indica a possibilidade de um recomeço, em termos polanskianos.



**Figura 81.** Plano inicial de ‘Deus da Carnificina’.



**Figura 82.** Plano final de ‘Deus da Carnificina’.

Em “Deus da Carnificina”, assim como em “A Morte e a Donzela”, a cena introdutória é o gatilho para tudo o que ocorre na ação principal, mas se em “A Morte e a Donzela” a cena final é um retorno literal ao princípio, no filme de 2011, o que se apresenta ao término é uma possibilidade de recomeço, em circunstâncias diferentes e até opostas – se cada um dos planos fosse assistido por duas pessoas diferentes, que não visse o restante do filme, o primeiro seria visto como a representação de uma briga entre crianças, num dia cinzento, e o segundo, como dois amigos num parque, num dia ensolarado –, porém com repetições, como as roupas dos meninos e o enquadramento, sintomáticas de uma persistência da violência, mesmo em meio a uma imagem pacífica. As falas do personagem de Christoph Waltz explicam o título do filme: ‘A origem da lei é a força bruta’ e ‘Eu acredito no deus da carnificina, que impera desde tempos imemoriais’ – o filme trata de uma violência subjacente às relações humanas convencionais e que ressurgue inevitavelmente<sup>60</sup>.

É desse mesmo modo que a intrusão do Jovem sem nome na vida do casal, em “A Faca na Água”, é representada. O filme mostra o casal Andrzej e Krysztyna indo passar o fim de semana em seu pequeno iate nos lagos Masúria, no nordeste da Polônia; no caminho, eles encontram o Jovem na estrada e, depois de uma carona, Andrzej o chama para subir a bordo e

<sup>60</sup> É inevitável resgatar, aqui, as discussões psicanalíticas sobre a repetição recalcada na diferença, “a representação que mediatiza o vivido ao relacioná-lo com a forma de um objeto idêntico ou semelhante” (DELEUZE, 2009, p.26-7). A repetição como máscara e símbolo a partir dos quais surge a diferença, porém como aparição silenciosa, que não muda o sentido – briga no parque/amigos no parque – dos planos.

passar o fim de semana com eles. A encenação dos personagens é ditada pelas disputas que se estabelecem entre os três (ver POLANSKI, 1976; RIBEIRO, 2013) e

o filme usa o posicionamento dos personagens na composição espacial para significar mudanças nas relações de poder, refletindo as competições, alianças e oposições [entre eles]. [...] Um padrão frequente envolve um dos personagens posicionados entre os dois<sup>61</sup> (EAGLE, 2006, p.42).

Assim, na sequência inicial, depois que o Jovem entra no carro, os dois planos iniciais – um enquadrando o Jovem no banco de trás e o outro mostrando o casal, nos bancos da frente, pelas costas, como um PPV do jovem – são substituídos por uma composição frontal que une os três, num modelo semelhante ao do início do filme (Figuras 9 e 11), só que com a câmera no interior do veículo e o casal ocupando as posições inversas (Figura 83). O Jovem está posicionado entre o casal, materializando simbolicamente o mal estar que separa Andrzej e Kystyna e que parece existir desde a abertura do filme – na relação quase muda dos dois poucos minutos antes. O destino dos personagens – a marina – é certo e a aparição do Jovem antecipa sua função na progressão da crise conjugal pela posição que assume na imagem.

A cena final, por sua vez, mostra o casal percorrendo o caminho inverso ao do princípio – em boa parte da sequência, a composição é muito semelhante à da Figura 83, sem a presença separadora do Jovem (Figura 84). Além de haver uma linearidade cronológica estrita dessas sequências em relação à ação principal, no barco, a modificação do estado dos personagens fica evidente<sup>62</sup>: Krysztyna traiu Andrzej com o jovem, enquanto Andrzej acha que ele morreu afogado. Quando a mulher revela ao marido que o traiu com o Jovem e que, portanto, ele está vivo, Andrzej se encontra numa encruzilhada – ou ele crê no relato da mulher, se livrando da culpa pelo assassinato, mas assumindo que foi traído, ou encara o que ela disse como uma mentira para irritá-lo, assumindo que é um assassino.

---

<sup>61</sup> Original, em ingles: “the film uses the positioning of characters within the spatial composition to signify the shifting power relationships, mirroring the competition, alliances and oppositions. [...] A frequent pattern involves one of the characters positioned between the other two”.

<sup>62</sup> No clímax da tensão entre o Jovem e Andrzej, este último o derruba na água e pensa que ele se afogou; irritado e provavelmente temeroso pelo suposto assassinato, ele pula do barco e volta nadando para a marina; o Jovem – que se escondera atrás de uma boia de navegação – retorna ao barco e ele e Krysztyna fazem amor; na volta ao píer, o Jovem desce em algum ponto dos lagos e a mulher chega à marina sozinha no barco.



**Figura 83.** Invasão do Jovem na vida do casal, em ‘A Faca na Água’.



**Figura 84.** Presença ausente do Jovem, numa retomada da composição vista no início do filme.

A imagem final, dos personagens parados na encruzilhada literal em que se encontram (Figura 85), reforça ainda mais o caráter sexual da tensão no filme – para Andrzej, admitir que sua masculinidade foi ferida, via traição, tem um efeito tão grave quanto o de ser acusado de assassinato, ainda que sua aceitação resignada do relato da mulher o livre das possíveis consequências jurídicas da morte do Jovem – a placa na encruzilhada mostra que a polícia está dali a dez quilômetros, seguindo pela direita (Figura 86) e esse é o sentido que Andrzej deve tomar, caso assuma o assassinato; se acreditar na traição, ele não precisa ir à polícia, e provavelmente seguirá na direção oposta.



**Figura 85.** Plano final de ‘A Faca na Água’ – a encruzilhada simbólica.



**Figura 86.** A placa adiante indica ‘Polícia Civil’ a 10km.

Essa abertura do destino dos personagens, oposta ao destino certo que fora a marina na cena inicial, encontra ressonância em outros elementos que acentuam a diferença entre as duas sequências – a oposição ‘carro em movimento’ versus ‘carro parado’ é uma delas. Porém, numa espécie de inversão da materialização que Dr. Miranda sofre do início para o fim de “A Morte e a Donzela”, em “A Faca na Água” a desaparecimento do Jovem, para Andrzej, transforma-o num fantasma que, embora ausente da imagem, está presente, principalmente, na repetição encenação dos corpos no interior do carro – nesse sentido, o mal estar do casal continua semelhante ao do princípio, sendo apenas mais concreto para o público.

É importante salientar que, ainda que os cinco filmes em questão tenham em comum essa volta ao espaço do início como um indício de uma temporalidade circular – hipótese problematizável, como as análises feitas até aqui têm demonstrado –, “A Faca na Água”, juntamente com “Cul-de-Sac” e “A Vênus das Peles”, diferem dos outros dois filmes por apresentarem as sequências iniciais e finais como entradas e saídas literais, respectivamente, dos espaços de confinamento onde se passam as ações principais. As estradas, e a rua no último filme, representam uma ligação material entre o mundo exterior e esses espaços, enquanto que essa entrada na diegese se dá de maneira menos concreta em “A Morte e a Donzela” e “Deus da Carnificina” – não se sabe a distância e a relação geográfica da sala de concertos com a casa de Paulina, nem do parque com o apartamento dos Longstreet.

Em “A Vênus das Peles” o minimalismo das cenas inicial e final ultrapassa em muito aquele dos planos únicos de ‘Deus da Carnificina’ – elas são a simples tomada de uma câmera vagante entrando e saindo do teatro, respectivamente (Figuras 87 e 88).



**Figura 87.** Plano inicial de ‘A Vênus das Peles’.



**Figura 88.** Plano final de ‘A Vênus das Peles’.

Nesse filme, Vanda (Emanuelle Seigner) chega atrasada para uma audição da peça de teatro homônima ao filme, encontrando o autor, Thomas (Mathieu Amalric), sozinho no teatro – ele adaptou o texto original de mesmo nome, de Leopold Von Sacher Masoch (o que cria uma *myse-en-abyme* de textos). Ao longo da história, os personagens ensaiam o texto da peça diegética e seus próprios papéis se confundem com os dos personagens da ficção dentro da ficção, com Vanda subjugando progressivamente Thomas, numa espécie de vingança feminista pela representação, na peça – e, por tabela, no texto de Sacher-Masoch –, da mulher como objeto de desejo (a própria Vanda pergunta se a personagem da peça ficcional – também chamada Vanda – é a deusa Vênus que se fez humana, isso pouco depois de Thomas comparar ela mesma à deusa do amor).

O plano inicial reforça essa leitura da Vanda-atriz como a encarnação de um fantasma – a deusa Vênus (assim como a Vanda-personagem da peça diegética e a Vanda-personagem

do texto de Sacher-Masoch o são). A câmera perambula lentamente, num provável *steadicam*, como se não tocasse o chão, enquanto cai uma trovoadá. No momento em que ela se aproxima da entrada do teatro, apesar de ser possível ver o reflexo da rua nos vidros da porta, seu próprio reflexo não aparece, e as portas duplas parecem se abrir sem que nenhuma mão as toque (Figura 89). O momento preciso em que ela se faz carne ocorre entre a antessala e a sala de teatro propriamente dita e é possível deduzir isso porque, diferentemente da ausência de seu reflexo nos vidros da porta anterior, um relâmpago desenha sua sombra na porta que separa os dois ambientes (Figura 90).

Outro detalhe simbólico que passa de maneira evanescente é o cartaz de um espetáculo cuja apresentação foi cancelada, como indica a faixa sobre ele. *La Chevauchée Fantastique* (a viagem fantástica) é o título francês de “No Tempo das Diligências” (1939), de John Ford, e, como tudo em Polanski, a referência não parece inocente. Num determinado momento, Thomas – talvez o personagem de Polanski que melhor encarne seu próprio alterego –, nega um propósito filosófico ou sociológico de sua peça, ecoando as próprias declarações de Polanski de que não pretende fazer reflexões profundas em seus filmes, mas só contar boas histórias. No entanto, como assinala Cousins (2006), apesar da relutância de Polanski em ser analisado e de suas críticas às tentativas de se encontrar um sentido em tudo, ele próprio costuma ter uma postura bastante analítica sobre outras artes e até outros cineastas, como as pinturas de Balthus e o cinema de Laurence Olivier (em particular, seu “Hamlet”, de 1948).

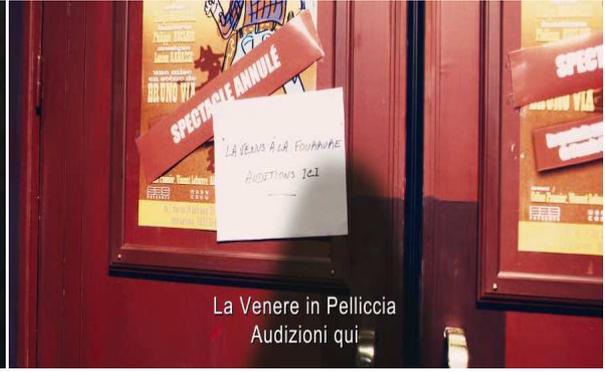
Assim, a referência a “No Tempo das Diligências” como espetáculo anulado parece significar a aniquilação do universo masculino opressor representado no filme de Ford – em particular na forma como a figura feminina da prostituta Dallas (Claire Trevor) é tratada pelos outros personagens da diligência e da cidade que a expulsou, inclusive por outras mulheres<sup>63</sup>. O próprio cacto cênico, despidoradamente fálico, que fazia parte do espetáculo e continua no palco, também parece um símbolo da associação entre o faroeste fordiano e o homem (Figura 91) – por isso, a entrada no teatro, em seu aparente minimalismo formal, não só representa a penetração literal no confinamento do teatro, mas pode ser lida como uma antecipação do triunfo da mulher sobre o homem que “A Vênus das Peles” multiplamente encena.

---

<sup>63</sup> Nick Browne tece uma interessante análise da aniquilação social de Dallas, representada pela retórica do filme, na forma de encenar os personagens à mesa: a ausência da personagem em certos planos e sua impossibilidade de impor seu olhar na cena – nenhum plano corresponde a um PPV literal seu – funcionam, segundo o teórico, como representação de seu apagamento social. (ver BROWNE, 2005).



**Figura 89.** Ausência do reflexo de Vanda nos vidros, no início de ‘A Vênus das Peles’.



**Figura 90.** Primeiro surgimento material da ‘Vênus’, indicado por sua sombra.

De modo semelhante a “A Faca na Água”, o plano final de “A Vênus das Peles” termina numa vista frontal estática do teatro, em oposição ao movimento contínuo do primeiro plano – a estabilidade final do plano ocorrendo num momento em que o embate masculino versus feminino que ocorreu na diegese também se estabilizou, com o triunfo da Vênus sobre aquele que tentou reificá-la. Essa oposição entre um início marcado pelo movimento de entrada no confinamento e um final – precisamente um plano final – em que o(s) personagem(ns) se encontra(m) preferencialmente estático(s) também aparece em “Cul-de-Sac” (1966).

Esse filme ocupa uma posição singular na obra de Polanski e também neste conjunto de filmes proposto. Ele surgiu de ideias de cenas e situações isoladas e “da noção de uma casa isolada, por água, do mundo exterior e aterrorizada por um bandido” (POLANSKI, 1984, p.163). É um aprofundamento da temática dos três personagens confinados de “A Faca na Água”, como um quê de “Esperando Godot”, de Samuel Becket<sup>64</sup> - no início, os bandidos Richard (Lionel Stander) e Albie (Jack MacGowran) chegam de um provável roubo frustrado, com Albie letalmente ferido, e entram no castelo remoto em que vivem George (Donald Pleasance) e Teresa (Françoise Dorléac). A corrente marítima ilha o castelo diariamente e os três personagens passam a conviver no espaço do castelo, com Richard à espera do seu resgate por Katelbach, seu chefe, que nunca virá.

O primeiro plano do filme mostra um carro que se move lentamente numa estrada, em direção à câmera (Figura 92) – Albie está no banco do motorista, porém ferido e quase inerte, enquanto Richard, com um braço ferido e imobilizado, empurra o veículo; os dois estão fartos e o começo do filme parece o fim da estrada, mas Richard, seguindo os fios dos postes,

<sup>64</sup> A peça, um ícone do teatro do absurdo, se passa em um não-lugar – ‘Uma estrada de terra. Uma árvore. Entardecer’ – e mostra seus dois personagens, Vladimir e Estragão, à espera de um homem chamado Godot, que nunca chega, e que mudará sua situação.

descobre mais adiante o castelo e suas esperanças se renovam porque encontra – em meio a uma proliferação de galinhas e ovos – um telefone de onde pode pedir socorro.



**Figura 91.** O cacto fálico, requício da montagem de *La chevauchée fantastique* ('No Tempo das Diligências').



**Figura 92.** Chegada ao castelo ilhado de 'Cul-de-Sac'.

No final, Richard só consegue o recado de seu chefe de que está só, que ele não o irá resgatar, e George, impulsionado por Teresa, mata o bandido. Depois disso, George entra em surto e Teresa, assustada com o estado do marido, foge com o auxílio de Cecil (William Franklin) – um personagem que retorna ao castelo com um pretexto de buscar a espingarda que esquecera na visita que fez poucas horas antes. George ainda corre atrás pela estrada, como se tentasse alcançar a Teresa em fuga. A maré já recobre o caminho e ele para, terminando sentado sobre uma pedra, cercada de água, ao mesmo tempo em que um avião passa roncando no céu – o que aumenta ainda mais a sensação de solidão remota em que ele se encontra (Figura 22). A única coisa que o personagem consegue dizer, chorando, é 'Agnes' – nome da provável mulher que o fez vender suas posses e comprar aquele castelo para ir morar longe de tudo com Teresa, uma tentativa frustrada de substituir e esquecer esse amor<sup>65</sup>.

O que singulariza "Cul-de-sac" em relação aos filmes anteriores é que a única ligação material entre as sequências inicial e final é a estrada. Nos filmes anteriores os personagens implicados nas sequências são os mesmos – às vezes com a inclusão ou exclusão de outro personagem ou figurantes, de uma cena para a outra – e os modos de encenar são muito semelhantes – enquadramentos parecidos ressurgem, mesmo que de maneira fugaz. Em "Cul-de-Sac" o protagonista da primeira sequência é Richard, enquanto que o da sequência final é George – um está ausente da 'sequência do outro' – e não existe nenhuma semelhança plástica entre as imagens. Então é possível falar da mesma circularidade visual, de uma persistência que atravesse o filme indo da cena de abertura à cena final, como o encontro dos personagens na sala de concertos de "A Morte e a Donzela", as roupas dos meninos em "Deus da

<sup>65</sup> É possível imaginar essa tal mulher do passado na sequência em que as visitas inesperadas chegam e Phillip (Robert Dorning) pergunta sobre Agnes, ao que George responde com um olhar particularmente ressentido.

Carnificina”, o fantasma da Vênus em “A Vênus das Peles”, ou a crise do casal em “A Faca na Água”?

A sobreposição que pode ser feita entre as duas sequências parece ficar mais clara no meio do filme, num plano-sequência que dura quase oito minutos e que começa com os dois homens lado a lado, em primeiro plano. Teresa aparece em segundo plano, entre eles, e o castelo ao fundo da imagem (Figura 93).



**Figura 93.** A conexão entre Richard e George, na imagem, é feita por Teresa e o castelo.



**Figura 94.** Os ovos como ressonância visual do próprio George.

Richard pergunta a George a idade, apontando para trás – ele quer saber sobre o castelo, mas, por seu gesto, a pergunta poderia se referir à idade de Teresa. Começa então uma conversa de bêbados em que tanto o castelo, quanto a mulher – e as mulheres em geral – acabam como, de alguma forma, malditos (a vodca que eles bebem, e que os dois insistem em dizer que pode matar, foi feita por Teresa). As figuras do castelo e da mulher estão sobrepostas – eles provavelmente foram a esperança de fuga de Agnes, para George, e o castelo foi, no começo do filme, o refúgio e a possibilidade de conseguir resgate, para Richard. Assim, a ida de Richard em direção ao castelo no começo do filme corresponde ao trajeto percorrido por George anteriormente, quando decidiu morar ali, e a impossibilidade daquele lugar de funcionar, ao mesmo tempo, como refúgio e fuga desse passado inferido é a conclusão a que se chega, quando George se vê imobilizado, ilhado sobre uma pedra.

“As galinhas [vistas aos montes no castelo], é claro, não podem voar, e em algum nível George pode se identificar com elas”<sup>66</sup> (COATES, 2006, p.104). Para Coates, o gestual do personagem, que em alguns momentos move os braços como uma das aves, e até a identidade visual de sua careca com os ovos encontrados aos milhares no ambiente (Figura 94), além de criar uma atmosfera compatível com o teatro do absurdo – onde está Beckett – geram uma identificação de George com o castelo que explica sua impossibilidade de sair de

<sup>66</sup> Original, em inglês: “Chickens, of course, do not fly, and so one level George may be identified with them”.

lá, no plano final. No entanto, o passado subentendido na incógnita Agnes parece indicar que não é do castelo que o personagem pretende fugir, mas antes desse passado – e o castelo, adquirido como forma de concretizar essa fuga, parece condensar em sua atmosfera kafkiana a frustração dessa fuga.

Outro elemento que singulariza o filme em relação aos anteriormente analisados nesta sessão é que a restrição espacial imposta pelo castelo é muito menos rígida. Enquanto os espaços do barco em “A Faca na Água”, da casa em “A Morte e a Donzela”, do apartamento em “Deus da Carnificina” e do teatro em “A Vênus das Peles” são bastante reduzidos, “Cul-de-Sac” apresenta um confinamento mais fluido, com múltiplos espaços e sequências a céu aberto (como a da Figura 93).

É importante abrir um parêntesis aqui para duas questões: (1) ainda que essas leituras sobre o sentido dessas estruturas fechadas, com retorno ao ponto de partida, sejam indiscutivelmente frutíferas, é necessário frisar a forte possibilidade de autorreferência presente na retomada dessa forma pelo diretor e (2) certa teatralidade pode ser rastreada na ideia de um espaço cênico único, então entender como esse espaço de ação é trabalhado nos filmes, com possíveis aproximações e afastamentos da encenação teatral, pode ser exercício útil na compreensão do estilo polanskiano.

À época do Festival de Cannes de 2013, onde “A Vênus das Peles” foi lançado, numa coletiva dada por Polanski<sup>67</sup>, um jornalista comentou sobre a semelhança entre “A Vênus” e outros filmes do diretor, como poucos personagens trancafiados durante quase todo o filme em um único espaço – a resposta de Polanski a esse comentário foi irônica: é verdade! Eu nem tinha notado. Ainda que não se pense exatamente em que elementos caracterizam o estilo de um diretor de cinema com mais de cinquenta anos de carreira, é notória a presença longitudinal de características que atravessam seus filmes – como essa estrutura que aparece de maneira mais sólida nesses cinco filmes, mas que pode ser identificada de forma menos estável nos confinamentos presentes em outros filmes.

O paradigma do problema/solução proposto por Bordwell (2013) é uma via possível de entendimento da questão: os artistas tomam decisões, executando certas formas em seu ofício, ao tentar encontrar soluções para problemas de representação. Essas soluções, no entanto, não surgem do nada, mas estão relacionadas ao repertório do artista, com soluções anteriormente utilizadas por outros ou por ele mesmo. Assim, a semelhança estrutural existente neste grupo de filmes estaria intimamente relacionada repetição de estratégias

---

<sup>67</sup> A entrevista estava disponível no aplicativo oficial do Festival para Smartphones.

formais anteriormente utilizadas. No entanto, é importante notar que boa parte dos filmes de Polanski são adaptações de textos teatrais ou literários e que alguns dos mecanismos formais encontrados nos filmes já estão em maior ou menor grau indicados nos textos-fonte: como, então, essas características podem ser entendidas como polanskianas?

Três respostas ajudam a responder essa pergunta: em primeiro lugar, como fica claro no pensamento de Bordwell (2013), não se pode pensar o artista como instância monolítica, que cria sua arte do vazio – qualquer processo criativo implica uma carga de passado que estará impressa pelas ‘mãos’ do artista, mas que o precede. Em segundo lugar, mesmo quando Polanski adapta textos literários ou teatrais para o cinema, é evidente que a escolha desses textos se fundamenta em um apreço por seus temas e formas – basta pensar nas semelhanças que unem, por exemplo, os romances de Ira Levin (“O Bebê de Rosemary”) e de Roland Topor (“O Inquilino”), ou as peças de Ariel Dorfman (“A Morte e a Donzela”) e de Yasmina Reza (“Deus da Carnificina”). Por último, alguns textos, como os de Sandford (2011) e Caputo (2012), sugerem que obras como “O Bebê de Rosemary”, “O Inquilino” e “O Fantasma” (HARRIS, 2008) sofreram influências do estilo polanskiano<sup>68</sup>.

Assim, parece haver uma afinidade intensiva entre o diretor e um modelo visual de confinamento que aparece tanto em filmes cujo roteiro é original, quanto naqueles derivados de outras obras e ainda que as temáticas aparentes – uma reunião de pais, “Deus da Carnificina”, uma audição, em “A Vênus das Peles” – pareçam bastante distintas, questões implícitas, como a disputa de poder, costumam atravessar essas histórias.

Já foi dito que a espacialidade restritiva dos filmes apresenta uma associação inevitável com o teatro – dos cinco filmes, três são adaptações teatrais e “Cul-de-Sac”, como já dito, apresenta uma forte conexão com a peça de Samuel Beckett. Como assinala Cousins (2006), existe um interesse declarado de Polanski pela espacialidade teatral e seus filmes apresentam uma entrada nessa espacialidade, mas é justamente essa entrada que caracteriza a não-teatralidade de seu cinema.

A primeira consequência dessa entrada é a adoção de um ponto vista que se distingue do ponto de vista exterior e único do teatro. Diferentemente do teatro, “uma encenação de cinema se define, inseparavelmente, pelo ponto de vista adotado sobre a ação e pela própria ação” (AUMONT, 2006, p.51). Enquanto no teatro a perspectiva única sobre o espaço, em

<sup>68</sup> O próprio Topor teria admitido a influência que “Repulsa ao Sexo” exerceu em sua escrita de “O Inquilino” e Robert Harris reconhece o texto de “O Fantasma” como essencialmente polanskiano – o contato inicial entre Harris e Polanski ocorreu quando o diretor planejava rodar uma adaptação de grande-orçamento do romance “Pompéia”, mas que acabou engavetada por problemas com uma greve de atores; nessa mesma época Harris escrevia o romance que deu origem a “o Escritor-fantasma” e desse processo teria surgido a influência polanskiana na história (CAPUTO, 2012).

geral, requer uma hipertrofia do gesto, no cinema um equilíbrio se faz necessário: No cinema, “se o acordo de um gesto e de um espaço é a solução e a conquista de todo problema e todo desejo, a encenação será uma tensão na direção desse acordo, ou sua imediata expressão”<sup>69</sup> (MOURLET, 2008[b], p.208) – a encenação é, então, como a ação é mostrada.

Nesse sentido, é no momento preciso em que o cinema ‘descobre’ as possibilidades de movimentação da câmera, como a aproximação e o afastamento em relação à ação, que ele deixa de ser o ‘teatro filmado’ que era o primeiro cinema – a coreografia dos corpos no primeiro cinema “não desapareceu, mas contaminou a câmera e é a mobilidade do conjunto – corpos cinematografados e aparelho cinematográfico – que rege os olhares e as emoções” (AUMONT, 2006, p.110). Nas obras de Polanski cuja espacialidade pode ser lida como eminentemente teatral, é justamente nessa participação da câmera na coreografia que rege também os corpos filmados que reside um distanciamento do teatral.

Os cinco filmes ora analisados caracteristicamente têm um conjunto de personagens isolados nos espaços confinados e, embora alguns desses personagens possam ser lidos como ‘o protagonista’ da história – como Paulina em “A Morte e a Donzela” e George em “Cul-de-Sac” –, uma leitura mais coerente é de que todos os personagens partilham certo protagonismo. Por isso o conceito de ‘câmera ancorada’ de Caputo (2012) não é literalmente útil aqui, Nesse conceito, tem-se uma câmera que está ‘amarrada’ ao protagonista, ocupando sempre os mesmos espaços físicos que ele – como as ações principais dos filmes se passam em um ‘único’ ambiente, partilhado por todos os personagens, não é possível estabelecer a ancoragem por essa relação direta entre personagem e espaço representado.

Outra evidência que problematiza o conceito de câmera ancorada nos filmes ‘teatrais’ de Polanski é que nos momentos em que algum personagem se separa dos outros, deixando o espaço de confinamento, a câmera tanto pode permanecer no espaço da ação principal, como pode acompanhar aquele que saiu – o que define a localização da imagem é, antes, a legibilidade narrativa que a ancoragem a uma psicologia perceptiva dominante. Exemplos: (A) Em “A Faca na Água”, após a noite de sono na cabine do barco, o Jovem e Krysztyna, que acordaram mais cedo, sobem para o convés, para consertar a vela – a câmera mostra tanto sua ação no convés, como o despertar de Andrzej, na cabine (Figuras 95 e 96); (B) Quando Paulina rouba o carro de Miranda, para jogá-lo no abismo em “A Morte e a Donzela”, a câmera acompanha a mulher, mas também mostra a conversa dos homens, que continuam na casa (Figuras 97 e 98); (C) quando Nancy passa mal e vomita, em “Deus da Carnificina”, ela

---

<sup>69</sup> Original, em francês : « Si l'accord d'un geste et d'un espace est la solution et la conquête de tout problème et tout désir, la mise en scène sera une tension vers cet accord, ou son immediate expression. »

e Alan vão se limpar no banheiro – sua ação fica oculta aos olhos dos outros dois personagens, que permanecem na sala (Figura 99 e 100).



**Figura 95.** Vê-se paralelamente a ação no convés...



**Figura 96.** ...e na cabine do barco ('A Faca na Água').



**Figura 97.** A câmera continua com os homens na casa...



**Figura 98.** ...e acompanha Paulina até o abismo ('A Morte e a Donzela')

Como assinala Bordwell (2013), em defesa de uma especificidade da arte cinematográfica diante do teatro, “espera-se que filmes derivados de peças traduzam o diálogo em ação visual, para ‘ventilar’ o local dramático expandindo o seu alcance, e que encontrem equivalentes cinematográficos para convenções teatrais” (BORDWELL, 2013, p.49). Assim, em Polanski, tanto essa penetração da câmera no espaço cênico quanto o uso da montagem paralela rastreado nas cenas das figuras 95 a 100 são indícios de uma identidade fílmica que não pode ser originariamente atribuída à encenação teatral.

Aumont (2006) atribui à década de 1970 a difusão de um confinamento das narrativas de cinema, em oposição à tendência anterior dos cinemas novos de ‘ir às ruas’, porém esse fechamento espacial não significou um retorno à teatralidade do primeiro cinema – os filmes “não são propriamente teatrais e seu encerramento é mais o de uma câmera mental, de uma espécie de câmera de eco em que o cineasta se fechava para melhor ouvir o rumor do tempo” (AUMONT, 2006, p.113). Cousins (2006) considera Polanski como ‘antimodernista’

justamente porque desde seus curtas-metragens da década de 1950 há esse confinamento que se opunha à espacialidade livre dos seus contemporâneos europeus.



**Figura 99.** Vê-se a ação de Nancy e Alan no banheiro...



**Figura 100.** ...e a de Michael e Penélope ('Deus da Carnificina').

A clausura, nos filmes 'teatrais' de Polanski, fundamenta-se em “um tema construído sobre a oposição entre dois personagens (ou um conjunto de personagens) – um agressivo e violento, outro passivo e fraco; estruturas binárias, tanto em termos do desenvolvimento da narrativa, quanto em termos de composição visual e estilo”<sup>70</sup> (EAGLE, 2006, p.38). Diferentemente de filmes como “O Bebê de Rosemary” e “O Inquilino”, em que a câmera e o espectador estão ancorados a um protagonista específico, aqui a câmera costuma modificar sua ancoragem de um personagem a outro a partir de sua participação e poder na narrativa.

Em minha monografia (RIBEIRO, 2013), por exemplo, estudo o uso de composições recessivas, particularmente em “A Faca na Água”, com o propósito de sedimentar na encenação as relações de poder que se estabelecem no filme – é habitual a presença do personagem que apresenta certo domínio em determinado momento da narrativa no primeiro plano da imagem, portanto maior que os outros personagens (Figuras 101 e 102).

Parece-nos que essa escolha, de situar o personagem dominante de determinado momento da narrativa mais próximo da câmera, para fazê-lo maior na imagem, está ligada à associação intuitiva entre tamanho e poder – quanto maior o personagem, maior sua força. Ainda que a consciência dessa associação não se processe de imediato no público, num nível sensorial esse recurso provavelmente amplifica a sensação de que, naquele momento, aquele personagem conduz a história – seu domínio majoritário da imagem reverberando o domínio majoritário da narrativa (RIBEIRO, 2013, p.39).

<sup>70</sup> Original, em inglês: “A theme built on an opposition between two characters (or set of characters) – one aggressive and violent, the other passive and powerless; symmetrical binary structures, both in terms of narrative development and in terms of visual composition and style”.



**Figura 101.** Andrzej aparece maior na imagem nos momentos em que chama o Jovem e ele obedece.



**Figura 102.** O Jovem aparece maior na imagem nos momentos em que desafia Andrzej.

Esse uso de composições recessivas que ora favorecem um personagem, ora outro faz da encenação nos filmes de Polanski a coreografia entre câmera e personagens de que fala Aumont (2006) – ela ressurge nos cinco filmes deste corpus (ver Figuras 103 e 104).



**Figura 103.** Dominância narrativa de Paulina representada na composição recessiva.



**Figura 104.** Vanda em composição recessiva, dominando Thomas.

Esse modo de encenar pode ser definido como uma ‘ancoragem cambiante’ e tem outra implicação: cada um dos personagens aparece consecutivamente, no filme, como olhar e objeto do(s) olhar(es) do(s) outro(s) personagem(ns). Consequentemente, cada personagem pode aparecer multiplicado como sujeito ficcional por meio do que Aumont (2000) define como encenação estratificada (ou em camadas):

A multiplicação pode envolver o ator e sua atuação: o ator interpreta dois papéis de uma só vez, seja porque seu personagem é ambíguo, ou mentiroso, ou dissimulado, em suma, não parece o que é e não é o que parece; seja porque o próprio personagem interpreta um papel; seja, enfim (e mais interessante) porque o ator interpreta duplamente, que ele interpreta duas vezes em um só papel<sup>71</sup> (AUMONT, 2000, p.129).

<sup>71</sup> Original, em francês: « La démultiplication peut porter sur l'acteur et son jeu : l'acteur joue deux rôles à la fois, soit parce que son personnage est ambigu ou menteur ou déguisé, bref, ne paraît pas ce qu'il est et n'est pas ce qu'il paraît ; soit parce que le personnage lui-même joue un rôle ; soit enfin (et plus intéressant) parce que l'acteur joue doublement, qu'il compose deux fois en une son rôle ».

O protótipo dessa encenação em camadas, em Polanski, é “A Vênus das Peles”. O filme é uma adaptação homônima da peça de David Ives (2011) que, por sua vez, mostra um dramaturgo em busca de uma atriz para sua peça – de mesmo título –, que é uma adaptação do texto literário de Leopold Von Sacher-Masoch. Essa sucessão de camadas de ficção já cria uma sucessão de personagens dentro dos personagens. A deusa Vênus, encarnada em Vanda, exerce seu domínio progressivo sobre Thomas à medida que os dois entram e saem dos personagens, Vanda Dunayev e Kushemski, respectivamente, da peça de Thomas – a maestria do filme leva não só à dificuldade de separar Vanda de Vanda Dunayev e Thomas de Kushemski, mas à certeza de que todos são a materialização de personagens transcendentais.

Além da distinção entre (1) uma camada de encenação de determinado personagem em que o espectador está mais próximo de seu ponto de vista – numa espécie de autoencenação dentro da diegese – e (2) outra camada em que ele é produto do ponto de vista de outro personagem – a câmera mudou sua ancoragem –, uma mesma camada de encenação pode apresentar a transformação desse personagem. As cenas em que as mulheres travestem os homens em “A Vênus das Peles” (Figura 105) e “Cul-de-Sac” (Figura 106) são exemplos máximos dessa mudança imposta aos personagens, da perspectiva – em composição recessiva – dominante da mulher.



**Figura 105.** Transformação feminilizante do homem em ‘A Vênus das Peles’...



**Figura 106.** ...e em ‘Cul-de-Sac’.

A primeira consequência dessa ideia de encenação em camadas é a autoencenação inerente ao modo como cada personagem se vê – uma autoencenação diegética que é simulacro da auto-*mise-en-scène* de que fala Comolli (2008), mas que é de outra ordem porque o próprio sujeito posto em cena é uma ficção. Outra distância que ela apresenta em relação à autoencenação comolliana é que, enquanto nesta o sujeito real se encena para uma câmera, na diegese de um filme de ficção o sujeito, também ficcional, se encena para o mundo fictício – e a relação com a câmera está implicitamente negada. A afirmativa “não existe *mise-en-scène* que não seja modificada pelo sujeito colocado em cena” (COMOLLI, 2008, p.82)

permanece válida, mas essa presença na cena, fictícia, só modifica a filmagem através da consciência do cineasta – uma aproximação do conceito de câmera ancorada.

A segunda consequência das camadas de encenação é que, em sendo visto por outros personagens, os sujeitos são uma construção imposta por um olhar exterior – numa analogia à ficção do mundo visto pelas janelas dos refúgios em “Repulsa ao Sexo”, “O Inquilino” e “O Pianista” (ver Figuras 47 a 45, 54 a 60 e 66 a 69), os próprios personagens são ficções mais ou menos elaboradas pela percepção do outro – para ficar num dos exemplos polanskianos mais históricos, a personagem de Jodie Foster, em “Deus da Carnificina”, que se encena como extremamente centrada diante dos outros personagens no começo do filme (Figura 107), acaba sendo vista, num PPV literal de Nancy, como extremamente violenta e reativa quando joga a bolsa da outra mulher pelos ares (Figura 108).



**Figura 107.** A imagem estável de Penélope, no começo de ‘Deus da Carnificina’ (quase ao centro)...



**Figura 108.** ...se modifica completamente com o progredir do filme e aos olhos dos outros personagens.

Ainda que o confinamento presente de maneira perene na obra de Roman Polanski apresente correlações inevitáveis com modelos sociais, fenômenos históricos e com diversas facetas da ideia de modernidade – além sua própria biografia –, parece-me interessante perceber a conexão que a representação de seus personagens, e de sua relação com mundo ao redor, funciona como uma afirmação da ficção enquanto modo de apreender esse mundo – e de apreender os outros. Se há uma postura política no cinema de Roman Polanski – ainda que ele mesmo a negue –, ela está na escolha do diretor de representar os sujeitos no mundo como os responsáveis pela construção narrativa desse universo ao redor. Essa negação de qualquer possibilidade de fixação totalizante do mundo – ela mesmo totalizante –, embora indique uma tendência à contemplação excessivamente relativista e pretensiosamente imparcial, permite deduzir que a quintessência do modo de ver polanskiano defende a complexidade inevitável do universo (pelo menos daquele de seus personagens).

Como a construção das imagens no cinema de Polanski está excessivamente centrada – ou, para usar um termo que já é habitual, ancorada – em seus personagens-sujeitos, parece fundamental, agora, entender como os corpos, e não só os olhos, desses personagens participam dessa ficcionalização dentro de sua ficção.

### 3. O corpo polanskiano

Aos 47 minutos de “Repulsa ao Sexo” (1965), Carol vaga sozinha pelo seu apartamento até chegar ao quarto de sua irmã. Essa cena-choque contrasta violentamente com o ritmo arrastado do filme até então: ela se posta diante de um guarda-roupa com espelho, de costas para a câmera, e o abre enquanto um pequeno *zoom* ocorre. Depois de remexer as roupas da irmã por breve tempo, ela fecha a porta e a silhueta de um homem aparece refletida no espelho (Figura 109), acompanhada de um som agudo que aumenta ainda mais o sobressalto do espectador. Carol se vira assustada, mas não encontra ninguém no quarto (Figura 110). Essa cena marca o início da desagregação mental da personagem. Se o comportamento da câmera antes desse momento indicava apenas sutilmente sua ancoragem à subjetividade de Carol, a partir daqui o espectador passa a ver suas alucinações quase como se estivesse enxergando através de seus olhos.



**Figura 109.** O ‘reflexo’ do homem no espelho...



**Figura 110.** ...se revela como imagem falsa – uma projeção da mente da protagonista.

Duas consequências que derivam desse pequeno fragmento do filme precisam ser analisadas: Em primeiro lugar, a função desempenhada pelo espelho, de projetar uma imagem mental da personagem, desconfigura completamente seu papel de mero objeto de cena e, embora não haja qualquer manipulação excessiva da imagem e a ação seja filmada de maneira indiscutivelmente realista, não é em prol de um realismo narrativo que Polanski concebe essa imagem:

Suas técnicas de filmagem são próximas daquelas enaltecidas por Bazin, mas as consequências são totalmente diferentes. A percepção não revela naturalmente um mundo reconhecível, um novo e desconhecido mundo de pobreza ou encantamento que nós podemos trancar num sistema definido de signos. Em Polanski, quando nós ‘vemos’ algo novo, nunca estamos certos do que vemos<sup>72</sup> (ORR, 2006, p.7).

<sup>72</sup>Original, em inglês: “His camera techniques are close to those praised by Bazin but the consequences are totally different. Perception does not naturally reveal a knowable world, a new undiscovered world of poverty or enchantment that we can lock into with a readymade system of signs. In Polanski when we ‘see’ something new we are never sure what we see”.

Para Orr, o plano longo em Polanski não tem essa função de revelar alguma verdade transcendente do mundo filmado e, ainda que seja mais frequente em sua obra o modo realístico de filmar encontrado no plano da Figura 109 que o expressionismo presente na cena das mãos que saem da parede (Figura 27), esse tipo de plano serve como sedimentação de uma visualidade que, ao imitar a perspectiva do olhar humano, afirma seu relativismo inerente e, portanto, sua incapacidade de revelar uma verdade (diegética) incontestável.

É graças a essa participação ativa da subjetividade que olha na constituição do que é visto que “um mundo inteiro pode ser criado e confundido com a realidade”<sup>73</sup> (GREGORY, 1990, p.133). Sobre o cinema de Polanski, Caputo afirma que os filmes

combinam o uso da perspectiva natural e das tomadas prolongadas, o que tem o efeito de limitar nosso olhar ao que está sendo observado do ponto de vista de um observador ideal (porém invisível e inativo). Com a câmera posicionada à mesma distância que esse *voyeur* e usando uma lente com distância focal que se aproxima do campo visual humano, mimetiza-se a perspectiva do olho humano a essa distância<sup>74</sup> (CAPUTO, 2012, p.98).

Assim, em seu cinema há uma preocupação não só com o quê se representa – as imagens mentalmente criadas por uma subjetividade –, mas também – e talvez principalmente – com como essas imagens são representadas: um classicismo ou apagamento formal que só desaparece poucas vezes ao longo de sua obra, como nas sequências oníricas de “O Bebê de Rosemary” (1968) – Figura 111 – e nas alucinações de “Repulsa ao Sexo” (Figura 27) e “O Inquilino” (1976) – Figura 112.



**Figura 111.** Sobreposição/fusão de Rosemary e de uma fumaça verde em ‘O Bebê de Rosemary’.



**Figura 112.** Desproporção em alucinação de Trelkovski – a cama aparece maior que o tamanho real (‘O Inquilino’).

<sup>73</sup> Original, em inglês: “an entire world may be created and mistaken for reality”.

<sup>74</sup> Original, em inglês: combines the use of natural perspective and extended takes, which has the effect of limiting our gaze to what is being observed from the point of view of a notional (but invisible and ineffectual) observer. With the camera placed at the same distance from the action as this voyeur and by using a lens with a principal focal length that approximates the human visual field, the perspective of the human eye at that distance is mimicked.

O que é preciso acrescentar sobre a participação do espelho no plano da Figura 109 é que, como na maior parte das situações encontradas nos filmes de Roman Polanski, o que a câmera vê *não é* uma coincidência literal com a visão de Carol, mas antes um olhar que vê a protagonista olhando – daí a presença da personagem na imagem. Esse é o modelo visual mais exemplar do conceito de Caputo, de câmera ancorada – uma aproximação dos pontos de vista da câmera e do personagem, mas que permite certo distanciamento entre os dois. A resultante desse *gap* entre os dois olhares sobre a cena é que, embora o espectador compartilhe de certos elementos da visão do personagem, alguns elementos da imagem podem ser inferidos como indícios da realidade diegética, não construída pelo aparelho perceptivo do personagem – para ficar em um exemplo, no plano da Figura 27, as mãos que saem da parede são a parte alucinatória da imagem, elaborada por Carol, mas a parede é um elemento concreto da mesma imagem, próprio da realidade diegética.

No caso específico da Figura 109, o componente alucinatório da cena é a silhueta assustadora de um homem, enquanto que os elementos restantes – como o guarda-roupa, as roupas e o próprio espelho – parecem ser elementos reais no universo do filme. Assim, como o espelho, uma superfície que reflete de maneira inerte a realidade material que se posta a sua frente, pôde refletir o homem que não existe na diegese?

A solução pragmática que o cineasta aplicou para elaborar uma imagem-choque, revelando um elemento que parece estar situado no fora de quadro do plano, mas não está (e que a personagem não estaria vendo porque está a suas costas), institui uma impossibilidade: o reflexo de algo que não existe. Ao mesmo tempo, a superfície do espelho, ao materializar o que não está de fato diante de si, funciona, do mesmo modo que as janelas das sequências analisadas no capítulo 2, como recorte onde a personagem inscreve sua subjetividade, como tela onde se desenha uma ficção – criando uma duplicidade de olhares sobre o universo da diegese (o olhar do espectador sobre o personagem, o olhar do personagem no filme) que convivem de forma dialética.

A segunda consequência desse falso reflexo do homem no espelho é que, à semelhança de outros elementos do apartamento, naquele instante o espelho funciona como parte de uma estrutura que simboliza o próprio corpo da personagem – diversas análises sobre a obra de Polanski apontaram para a associação metafórica dos espaços de confinamento com os corpos dos personagens. Neste caso, o espelho seria um correspondente do olho da personagem, responsável pela formação primária da imagem do homem e não pela duplicação secundária que se espera dessa superfície refletora. Essa leitura é, na verdade, uma variante da primeira consequência – nos dois casos, a imagem do homem é uma elaboração da

personagem – mas a importância dessa perspectiva em que uma extensão simbólica do corpo para outras estruturas presentes na cena pode ser rastreada merece uma análise mais aprofundada.

Discutirei separadamente essas duas consequências – do espelho como superfície de inscrição de uma ficção (e de materialização de um olhar no interior do filme) e do espelho como símbolo do olho e extensão do corpo do sujeito –, buscando rastrear sua presença em outros filmes, ainda que de maneira diversa.

### 3.1. Primeira consequência – a dialética do olhar:

Começarei esta seção por uma sequência de “A Dança dos Vampiros” (1967) que, embora pareça operar um uso do espelho oposto àquele de “Repulsa ao Sexo”, funciona de modo semelhante na construção de imagens dentro da imagem que multiplicam os sentidos no interior da ficção: a cena do baile, perto do final do filme.

Alguns minutos antes, Alfred (Roman Polanski) descobriu que a teoria de Elibori, sobre a impossibilidade dos vampiros de projetarem seus reflexos em espelhos, é verdadeira quando, procurando Sarah (Sharon Tate), encontra Herbert (Ian Quarrier) e os dois conversam diante de um espelho, mas o vampiro não aparece refletido (Figura 113)<sup>75</sup>. Com o objetivo de salvar Sarah dos vampiros, Alfred e o professor Abronsius (Jack MacGowran) se disfarçam e entram no baile como se também fossem mortos-vivos, participando inclusive da dança.

Analisando essa mesma cena, Dominique Avron (1987) assinala que nesse ponto do filme

a informação é máxima sobre os personagens (o espectador sabe quem são eles todos, de onde eles vêm, o que eles querem) mas ela é restrita quanto ao cenário. O espelho não é mostrado antes do fim da cena, ainda que os dançarinos passem diversas vezes diante dele sem perceber nada de anormal<sup>76</sup> (AVRON, 1987, p.91).

De fato, a encenação trabalha o espaço de modo a deixar o espectador ignorante quanto à presença do espelho na cena, ainda que todos os lados do salão sejam mostrados, com cortes que passam de um plano para o seu reverso, enquadrando o espaço onde estava a câmera no plano anterior (Figuras 114 e 115) – a lareira que aparece no canto superior

<sup>75</sup> A técnica utilizada por Polanski, de reproduzir a cena em um espaço adjacente, separado do cenário principal por um buraco na parede que simula um espelho, com figurantes repetindo simultaneamente os gestos dos atores nesse espaço-espelho, é descrita na entrevista que concedeu à *Cahiers du Cinéma* em 1969 e que se encontra em Cronin (2005).

<sup>76</sup> Original, em francês : « l’information est maximale sur les personnages (le spectateur sait qui ils sont tous, d’où ils viennent, ce qu’ils veulent) mais elle est tronquée quant au décor. Le miroir n’est montré qu’à la fin de la scène alors que les danseurs sont passés plusieurs fois devant sans rien remarquer d’anormal. »

esquerdo da Figura 114 ressurgue no canto superior direito da Figura 115, mostrando a exata reversão do enquadramento. No entanto, o espelho aparece em alguns momentos na cena (circulado na Figura 115), ao contrário do que diz Avron – Polanski coloca alguns figurantes na frente dele e filma o baile da altura dos personagens, com as pequenas ações narrativas da cena (como os breves diálogos dos personagens em meio aos movimentos da dança) se passando em primeiro plano, próximas à câmera, de modo que perceber a presença do espelho no fundo do plano se torna tarefa difícil<sup>77</sup>.

No momento final, quando os protagonistas pretendem escapar pela passagem ao lado do espelho e são denunciados pelos seus reflexos, Polanski filma a cena de uma altura acima dos personagens, para que todos os elementos sejam vistos – os personagens estão escalonados, do primeiro ao último plano da imagem, indo dos vampiros e passando pelos três personagens principais e seus reflexos no espelho até a ausência do reflexo do grupo de mortos-vivos no fundo da imagem enquadrada pelas bordas do espelho (Figura 116).

O imenso *trompe l'oeil* dessa cena – num nível, os espectadores não percebem o espelho, no outro, os personagens, em particular os vampiros, não percebem até o momento final que três humanos<sup>78</sup> estão dançando e sendo refletidos pelo grande espelho de uma das paredes do salão – encontra uma justificativa narrativa que tem associação direta com o conceito de câmera ancorada de Caputo (2012): “a perspectiva está focalizada no grupo mais ameaçado e mais vulnerável: Alfred, o professor e Sarah. Vemos a cena através deles, seguimos seu ponto de vista e ao mesmo tempo partilhamos sua situação aparentemente sem saída”<sup>79</sup> (AVRON, 1987, p.91).

---

<sup>77</sup> Vale salientar também que, como o diretor explica na entrevista à *Cahiers* (CRONIN, 2005), não existia um espelho de fato, mas um espaço vazio, daí sua opacidade quando aparece ao longe, na Figura 115 – chamando pouca atenção para si.

<sup>78</sup> Mais preciso seria dizer que eles não percebem o reflexo dos dois homens, já que a presença de Sarah no baile é declarada.

<sup>79</sup> Original, em francês : « la perspective est focalisée sur le groupe le plus menacé et le plus vulnérable : Alfred, le professeur et Sarah. On voit la scène à travers eux, on suit leur point de vue et du même coup on partage leur situation apparemment sans issue. »



**Figura 113.** A incapacidade dos vampiros de projetar seu reflexo no espelho ‘vista’ pela primeira vez no filme.



**Figura 114.** O baile é filmado na altura dos personagens e o salão é filmado de duas perspectivas reversas...



**Figura 115.** ...mas o espelho, visto ao fundo, permanece como detalhe irrelevante do cenário.



**Figura 116.** O clímax da cena tem como ponto de fuga o espelho que denuncia a natureza humana dos infiltrados.

A cena do baile é um grande pretexto para o projeto de fuga dos personagens, mas o tamanho do perigo que os ameaça só fica evidente no momento de sua tomada de consciência da existência do espelho – ignorado até então pelas estratégias de encenação ditadas pelo ponto de vista dos três personagens. A conversão da tônica do filme, das *gags* no baile para a fuga final, também se dá pela revelação provocada pelo espelho, desprovida de diálogo. Para Avron, nesta cena

temos a apresentação na tela de um máximo de informação por um mínimo de informadores. É isso o que caracteriza o modo mimético (*showing*) por oposição ao modo diegético (*telling*). As duas condições desse modo: dominância jamesiana da cena e transparência flaubertiana do narrador, são satisfeitas<sup>80</sup> (AVRON, 1987, p.91).

Assim, a proeza técnica da cena de ‘A Dança dos Vampiros’ – o controle sobre a cena de que fala Avron –, ao mesmo tempo em que evoca um efeito de choque semelhante àquele provocado pelo falso reflexo do homem em ‘Repulsa ao Sexo’ (e que guarda uma correlação, ainda que sutil, com o exibicionismo/*showing* do cinema de atrações, ressaltado por Gunning,

<sup>80</sup> Original, em francês: « On a donc la présentation sur l'écran d'un maximum d'information pour un minimum d'informateurs. C'est bien ce qui caractérise le mode mimétique (*showing*) par opposition au mode diégetique (*telling*). Les deux conditions de ce mode : dominance jamesienne de la scène et transparence flaubertienne du narrateur, sont remplies. »

1990), o faz através de um mecanismo materialmente inverso: a ausência de reflexo de corpos que aparentemente existem na realidade da diegese. A justificação narrativa da evolução dessa cena é imediatamente compreendida pelo espectador que ‘assistiu’, como Alfred, à ausência de imagem especular de Herbert pouco tempo antes (Figura 113), mas um sentido adicional da cena, uma espécie de segundo *trompe l’oeil* na narrativa, precisa ser analisado.

A personagem mais exuberante da cena, Sarah, com seus vestido e cabelos sanguíneos – uma reverberação cromática de sua situação de ‘banquete’ dos vampiros, como o Conde Von Krollock (Ferdy Mayne) apresenta no início do baile –, aparece como humana, projetada no espelho, mas nos últimos instantes do filme se converte em vampira, atacando Alfred às costas do professor Abronsius. Sabe-se que ela já foi mordida pelo próprio Conde no começo do filme e que está infectada – Abronsius frisa, numa das poucas falas durante o baile, que ela precisará de uma transfusão (para ser curada) –, então como é possível que ela ainda consiga ter sua imagem refletida?

A explicação narrativa parece clara: (1) Sarah já apresentou ‘sintomas’ de que está se transformando em vampira, quando não se mostra nada ansiosa em fugir do castelo – ela diz a Alfred, inclusive, que só irá após o baile, no dia seguinte – e (2), pouco antes de morder o pescoço de Alfred, ela fica fria como um defunto, como a aflição do herói ao segurar sua mão deixa evidente – o momento da fuga é o instante preciso em que se dá sua conversão em morta-viva. Assim, ela projeta seu reflexo porque ainda está viva no baile e se transforma depois, durante a sequência final, no trenó<sup>81</sup>. A pergunta que quero fazer aqui, no entanto, é outra: por que os personagens resolveram correr o risco de levar uma mulher contaminada consigo, se isso poderia significar a disseminação da maldição dos vampiros pelo mundo?

A resposta a essa segunda pergunta também parece evidente: Alfred está perdidamente apaixonado pela personagem de Tate e essa decisão em prol de sua paixão indica uma dominância narrativa desse personagem – o olhar dele é fundamental na construção visual do filme, em detrimento da aparente condução da narrativa pela curiosidade científica do professor Abronsius sobre os vampiros. A questão é que, se uma linha firme separa os humanos e os vampiros – a mesma que separa vida e morte –, o que determina a presença de alguns elementos de natureza vampiresca antes da morte de Sarah (seu desejo de permanecer no castelo, seu sumiço fantasmagórico numa das sequências anteriores ao baile) e a ausência de outros (sua capacidade humana de aparecer refletida nos espelhos)?

---

<sup>81</sup> A explicação da ausência de reflexo especular dos vampiros em algumas obras de ficção é justamente que os espelhos só são capazes de refletir corpos com alma – portanto vivos – e os vampiros são corpos sem alma – portanto mortos.

O reflexo de Sarah também parece condensar a dominância do olhar de Alfred – seu amor por ela valoriza o lado humano que ele mesmo viu se deteriorar de maneira irreversível ao longo do filme: ainda na primeira metade da história ele descobre que ela é aficionada por banhos e quatro sequências em banheiras sintetizam a transformação inexorável da personagem em vampira, antes mesmo do baile (a micronarrativa que essas quatro sequências estabelecem cria um contraponto imagético à macronarrativa do resgate cavalheiresco da donzela, linha narrativa mais proeminente no filme).

Uma breve análise descritiva das quatro cenas ajudará a compreensão de seu papel ativo no filme:

- (1) Após a chegada de Alfred e Abronsius na estalagem do pai de Sarah, Shagal (Alfie Bass), este último apresenta os aposentos dos novos hóspedes. Quando ele abre a porta do banheiro, Sarah está tomando banho e tenta esconder sua nudez (Figura 117). Ao perceber que sua filha está nua na banheira, Shagal fecha a porta rapidamente e se despende dos dois homens, dizendo que usem o banheiro do corredor. Com a saída de Shagal do quarto, o professor Abronsius comemora a descoberta de indícios da existência de vampiros naquela região (como as tranças de alho penduradas por todos os lados e a existência de um possível castelo próximo dali<sup>82</sup>), mas Alfred não parece o escutar porque ficou fascinado pela beleza de Sarah. O professor deixa o quarto, dizendo que vai ao banheiro e Alfred permanece perdido em seus pensamentos, quando ouve os gritos abafados de Sarah e Shagal – ao reabrir a porta do banheiro, ele encontra a banheira vazia e, pela fechadura da porta do outro lado do cômodo, vê Shagal batendo em sua filha, como castigo por ela estar tomando banho.
- (2) Depois de ajudar Sarah a preparar um banho – é tarde e todos na estalagem dormem –, Alfred fica ao pé da porta remoendo visivelmente o conflito entre olhar pela fechadura, atendendo a seus desejos, ou não olhar, respeitando princípios morais. No banheiro, o Conde Von Krollock entra pelo solar e ataca Sarah, fazendo espirrar água na porta e causando algum barulho. Sobressaltado por esse som, Alfred decide, por fim, espiar pela fechadura, vendo, em lugar de Sarah, o Conde com a boca ensanguentada. Assustado, ele chama o professor, mas quando eles abrem a porta o banheiro está vazio, restando apenas uma marca de sangue na espuma da banheira (Figura 118) – o Conde levou Sarah pelo solar.

---

<sup>82</sup> O alho é utilizado, no filme, como ‘amuleto’ para afastar os vampiros e a associação dos castelos com a lenda dos vampiros é conhecida.

- (3) Na sequência anterior a esta, Alfred e o professor tentam invadir a cripta onde repousam o Conde e seu filho, Herbert, para ‘matá-los’, enfiando uma estaca direto em seus corações – Alfred passa pela pequena janela, mas o professor fica preso. Para resgatar seu mestre, Alfred decide contornar a cripta (já que não conseguiu puxá-lo pelo lado de dentro), mas precisa, para isso, percorrer um longo caminho através do castelo. Quando ele está passando por um corredor, ouve uma música suave, em voz feminina, e, atraído por ela, entra num dos quartos. Sobre a cama está o vestido vermelho que Sarah utilizará no baile e, no banheiro, Alfred a encontra tomando banho (Figura 119). Sarah não parece envergonhada como na Figura 117 – Alfred diz que veio resgatá-la, mas ela não quer partir dali (“talvez amanhã”) e pede para que ele se vire, com o pretexto de sair do banho; ele obedece e olha pela janela, vendo as pernas do professor penduradas na outra torre, na janela da cripta, e lembrando sua missão de resgatá-lo. Alfred pergunta se pode se virar, mas não obtém resposta – ao olhar para a banheira, vê que ela está vazia.
- (4) Logo após o resgate do professor Abronsius da janela da cripta, os dois se encontram no observatório do castelo e o professor se distrai com um telescópio. Alfred escuta a mesma música suave e fantasmagórica da sequência anterior<sup>83</sup> e entra num dos quartos do castelo, mas, em lugar da mulher, encontra Herbert preparando um banho (Figura 120) – o vampiro gay, que desde sua primeira aparição mostrou interesse erótico pelo herói, ao final da conversa diante do espelho (Figura 113), tentará morder o pescoço de Alfred.



**Figura 117.** Primeira aparição de Sarah, pega desprevenida durante o banho.



**Figura 118.** Levada pelo Conde Krollock, durante seu segundo banho no filme, o que resta se Sarah é uma mancha de sangue na espuma.

<sup>83</sup> De modo semelhante à sequência de ‘Quê?’ (1973) em que Alex ouve um som que Nancy não escuta (ver Figura 21), o professor não parece ouvir a música que atrai Alfred – isso pode ser justificado por sua distração com o telescópio, mas também é um forte indício de que o espectador está mais ligado a percepção de Alfred.



**Figura 119.** Reencontro de Alfred e Sarah, no castelo, também se dá numa banheira.



**Figura 120.** Seguindo novamente a música em busca de Sarah, Alfred encontra Herbert preparando um banho.

O caráter enunciativo da micronarrativa de Sarah na banheira parece evidente: sua aura intocável do princípio do filme ecoa nessas aparições em que está contida pela banheira e nas sequências em que ela surge na janela do seu quarto (Figura 133), como no alto inalcançável de uma torre. Na primeira cena da banheira, em que ela é apresentada para os dois personagens e para o público, sua postura pudica, tentando se esconder dos olhares dos homens, reforça ainda mais a pureza da personagem. A segunda cena, em que ela é mordida e sequestrada pelo conde, parece representar a contaminação dessa pureza, particularmente através da mancha vermelha sobre a espuma branca: a conexão metafórica desse sangramento com aqueles associados à menstruação (e à saída da infância) e à perda da virgindade é inevitável e pertinente numa história cujo teor erótico – a atração que Alfred nutre por Sarah – é patente. A terceira cena já mostra a personagem maculada pelo mal: o cântico fantasmagórico atrai Alfred tal qual o canto-engodo das sereias da mitologia<sup>84</sup> e Sarah não se esconde pudicamente com a chegada dele (se ela pede para que Alfred se vire ao final do banho, é apenas para que possa sumir, frustrando os planos de fuga do herói) – uma mancha verde à direita de Sarah, que macula a superfície branca da banheira no ponto em que a água escorre para enchê-la, parece uma degeneração simbólica do sangue que manchava a espuma na sequência anterior, uma transformação mórbida da cor quente e viva num tom frio e morto. Juntas, essas três sequências, ao mesmo tempo em que desenham a transformação da heroína em vampira, reforçam seu caráter intocável – nos três casos, ela some da banheira (pelas portas, ou pelo solar) sem que Alfred veja sua saída.

A última cena, com Herbert, é o testemunho de que a transformação de Sarah é irreversível – o vampiro gay, inegavelmente atraído por Alfred, se sobrepõe à personagem em

<sup>84</sup> “As sereias eram ninfas do mar que tinham poder de encantar, com suas canções, todos aqueles que as ouvissem, de modo que os marinheiros infelizes eram impelidos irresistivelmente a jogarem-se no mar em busca da própria destruição” (BULFINCH, 2006, p.313) – assim, a aparência sedutora das sereias (seu canto suave e até sua bela imagem, à distância) escondia uma essência maléfica e monstruosa.

seus trejeitos femininos, na posição em que estão suas roupas de gala (sobre a cama, como o vestido de Sarah) (Figuras 121 e 122) e até no mesmo cântico que atrai o herói. Herbert é a metáfora visual da contaminação maléfica de Sarah – os binômios vida-morte e humano-vampiro reverberam em sua forma híbrida masculino-feminino, uma antecipação do expoente polanskiano desse tema, o par Trelkovski-Choule, de “O Inquilino” (1976)<sup>8586</sup>. É justamente aqui, na forma de Herbert, que Sarah se faz tocável, já que o vampiro está fora da banheira e interage fisicamente com Alfred – e é nesse ponto que a materialidade de Sarah, ao ser refletida no espelho na sequência da dança, em lugar de dádiva, é sinal do mal que afetará Alfred no instante final (Herbert fora dos contornos intocáveis da banheira e Sarah refletida no espelho do baile são signos de uma maldição).



**Figura 121.** Sobreposição composicional da roupa de Sarah para o baile, sobre a cama...



**Figura 122.** ...e da de Herbert.

A visualidade ligada à percepção de Alfred funciona como linha imagética que se funde e contrapõe à narrativa superficial do filme – aquela que resume o filme às aventuras de um cientista e seu pupilo em busca da comprovação da existência de vampiros na Transilvânia e, ‘eventualmente’, ao resgate de uma jovem em apuros. Na primeira sequência da banheira (Figura 117), depois que Shagal fecha a porta do banheiro e sai, o descompasso entre a fala entusiasmada do professor sobre as evidências da existência dos vampiros e o semblante sonhador e apaixonado de Alfred com a beleza de Sarah põe em evidência a dicotomia essencial do filme. “Essa separação radical do texto e da imagem é um princípio dialético que encontrou muitas aplicações no cinema” (BURCH, 1992, p.97-8) – Burch cita

<sup>85</sup> Em ‘O Inquilino’, o personagem Trelkovski assume progressivamente as formas visuais – os hábitos, as vestes – da suicida que morou anteriormente no apartamento em que está vivendo, Simone Choule.

<sup>86</sup> Essa sobreposição de personagens antecipa também a ideia do fantasma desenvolvida por Caputo (2012), sobre ‘O Escritor-fantasma’ (2010) – para Caputo, não existe apenas um efeito fantasma entre o Escritor sem nome (Ewan McGregor) e o político Adam Lang (Pierce Brosnam) – um escreve a biografia do outro, tentando imitar a voz desse outro. O Escritor também se sobrepõe ao antigo escritor-fantasma, Mike McAra (morto misteriosamente no começo do filme) e o próprio Lang tem uma relação ‘fantasma’ com sua esposa Ruth (Olivia Williams) – que se revela peça fundamental nas decisões políticas tomadas pelo marido.

filmes como ‘Festim Diabólico’ (1948) e ‘Crimes d’Alma’ (1950) como exemplos desse uso de imagens que mostram (*showing*) algo que escapa à narrativa verbalizada (*telling*).

Por isso, desde o princípio do filme, a presença quase muda de Alfred é compensada pela materialização de planos que são seus PPVs e cujo caráter dissonante em relação às preocupações científicas do professor Abronsius prenuncia o destino trágico da missão – na sequência inicial, em que a empregada Magda (Fiona Lewis) aquece os pés congelados dos dois recém-chegados à estalagem, enquanto o olhar o professor sonda o ambiente, encontrando as muitas tranças de alho espalhadas pelo teto e pelas paredes, Alfred está fixado no decote da serviçal (Figuras 123 a 128), mas a montagem orgânica desses PPVs de Alfred no interior da sequência funciona “como um contínuo movimento de divergência e de convergência entre as duas partes, uma espécie de respiração dialética ligando e separando alternadamente o que se usou chamar de fundo e forma” (BURCH, 1992, p.103) – os olhares lascivos de Alfred, que aparecem como alívio cômico sem função narrativa, são fortemente responsáveis pelo caminho a ser traçado e, conseqüentemente, pelo destino a se alcançar.



**Figura 123.** A aparente comunhão dos dois personagens é posta em perspectiva pelas mudanças de ponto de vista.



**Figura 124.** O olhar para baixo de Alfred no plano anterior e a fixação do plano no decote de Magda...



**Figura 125.** ...aliados ao corte para o plano isolado de Alfred criam um PPV fechado que descolam seu olhar do de Abronsius.



**Figura 126.** A inserção de um plano do cocheiro que os trouxe narrando a viagem para os figurantes evita o estranhamento de um corte direto do plano anterior...



**127.** ...para a composição de conjunto inicial. O professor perscruta o ambiente, encontrando algo que o anima...

**Figura 128.** ...e um *tilt up* revela que são as tranças de alho.

Em outro momento, um PPV aparentemente compartilhado pelos dois personagens se revela, retrospectivamente, como exclusivo de Alfred – uma elipse temporal ‘surpresa’ sendo responsável por essa confusão temporária –, ilustrando o descolamento visual sutil entre esses dois personagens: O professor vê a figura esdrúxula de Koukol (Terry Downes), serviçal do Conde (ainda desconhecido), deixar a estalagem e corre para janela para olhá-lo, chamando Alfred, que também olha para fora (Figura 129); um corte para Koukol ajeitando sua carga no trenó (Figura 130) simula um PPV dos dois homens, através da janela, mas o plano seguinte mostra que Alfred já está do lado de fora da estalagem, escondido atrás de um boneco de neve (o PPV de Koukol ajeitando a carga é exclusivo de Alfred, que saiu da estalagem sem que o espectador percebesse) (Figura 131). De volta ao PPV de Alfred – que mostra o corcunda prestes a subir no trenó –, algo parece chamar a atenção de Koukol, na direção da estalagem (Figura 132), e um PPV seu mostra que é Sarah, da janela de seu quarto, o alvo do olhar do corcunda (Figura 133). Um retorno à composição da Figura 132 amarra o plano de Sarah na janela na estrutura fechada de um PPV de Koukol (Figura 134) e toda essa estrutura está contida em outro ponto de vista fechado, de Alfred (Figura 135). Esse escalonamento de cinco planos (Alfred-Koukol-Sarah-Koukol-Alfred, ou Alfred olhando Koukol olhando Sarah) coloca Alfred como o olhar superior da estrutura, no interior do qual os outros personagens e outro olhar estão contidos, mas quando ele se vira para verificar o que chamou a atenção de Koukol na estalagem e o plano seguinte é o de Sarah na janela (Figura 136), tem-se uma fusão do ponto de vista de Alfred e das forças do mal, personificadas naquele momento por Koukol, numa operação inversa ao descolamento ocorrido entre seu ponto de vista e o do professor Abronsius no começo da sequência – uma metáfora da identificação entre seu interesse erótico pela mulher e o vampirismo (e um anúncio embrionário do destino trágico a que esse seu desejo pela mulher irá levar).



**Figura 129.** Abronsius e Alfred olham pela janela...



**Figura 130.** ...e o plano seguinte parece ser um PPV conjunto dos dois personagens...



**Figura 131.** ...mas o plano de Alfred já do lado de fora da estalagem mostra retrospectivamente que o PPV é seu.



**Figura 132.** O olhar de Koukol sugere que algo chamou sua atenção...



**Figura 133.** ...e seu PPV revela Sarah na janela.



**Figura 134.** A volta para o plano de Koukol cria uma estrutura fechada de PPV (confirma que o plano de Sarah é seu olhar).



**Figura 135.** Alfred (que olha na direção de Koukol no começo do plano) se vira para ver o que o outro olha...



**Figura 136.** ... e seu PPV se assemelha ao de Koukol.

A fixação de Alfred por Sarah – e pela mulher, de modo geral, já que seu primeiro olhar lascivo no filme é para Magda – constrói essa visualidade organicamente inserida na narrativa, porém que tensiona dialeticamente a trama de aventura científico-fantástica, pontuando a cada instante que o seu desejo o levará para o abismo – por isso o reflexo de Sarah no espelho, na sequência do baile, é a imagem da ficção idealizada por Alfred, que acredita num final feliz com a mulher, e o conduzirá à perdição (apesar de levar os personagens e o espectador à conclusão positiva de que levá-la do castelo é a decisão certa).

Em Polanski, a presença de espelhos na cena quase nunca é inocente, ou meramente cenográfica – em lugar disso, as duplicações geradas funcionam quase sempre como imagens de caráter contrapontístico ou premonitório, que acrescem sentidos à narração através da ‘mostração’ (*showing*) e criam, no interior dos planos, uma tensão dialética que complexifica sua aparência figurativa, porém com um controle da cena que deixa pouco espaço para ‘imprevistos’:

A precisão e exatidão das imagens de Polanski não sugerem imediatamente uma preocupação com o imaginário figurativo num sentido ordinário. Pelo contrário, esses meios podem facilmente ser vistos como parte de um esforço para controlar o significado, para pôr a conotação em xeque – o oposto de uma concepção figurativa da imagem que poderia liberar o significado ou multiplicar a significação<sup>87</sup> (MORRISON, 2007, p.130).

Assim, a transformação de Trelkovski em Simone Choule, que é o tema central de “O Inquilino” (1976), encontra sua representação em diversas formas no interior da imagem e que podem passar despercebidas pelo espectador, embora presentes desde cedo na narrativa – a cisão do protagonista no binômio masculino-feminino opera em múltiplos detalhes do filme a identificação dialética entre as operações de multiplicação e divisão do sujeito que, embora pareçam opostas, funcionam como maneira de *mostrar* ao espectador a crise experimentada pelo personagem.

Desse modo, uma multiplicação imagética de Trelkovski se dá por sua reflexão em diversos espelhos espalhados pelos cantos do apartamento, nas sequências em que ele está só e realiza de modo silente a duplicação identitária do personagem – a presença desses espelhos na cena, mais uma vez, não parece ser casual, já que a tomada de posição do personagem no espaço é extremamente precisa nesses momentos (Figuras 137 a 140 – espelhos circulados em amarelo).

---

<sup>87</sup> Original, em inglês: “the precision and exactitude of Polanski’s images do not immediately suggest a concern with figurative imagery in any ordinary sense. On the contrary, these means can readily be seen as part of an effort to control meaning, to hold connotation in check – the opposite of a figural conception of the image that would unleash meaning or multiply significance”



**Figura 137.** Trelkovski refletido (1).



**Figura 138.** Trelkovski refletido (2).



**Figura 139.** Trelkovski refletido (3).



**Figura 140.** Trelkovski refletido (4).

Essa multiplicação do personagem é reforçada ainda por um cartaz tenebroso recorrente no filme (Figuras 141 a 144) – que pode ser de uma exposição e em que está escrito *La Peinture Lure* (A Pintura Isca ou A Pintura Atração<sup>88</sup>) – e em que aparecem três homens escalonados, como uma multiplicação da mesma figura (num dos momentos o próprio Trelkovski para diante de um desses cartazes, sem o perceber, mas de modo que sua cabeça se coloca como quarta cabeça da composição – Figura 141).



**Figura 141.** Trelkovski como quarto componente da composição do cartaz.



**Figura 142.** Cartaz *La Peinture Lure* (1).

<sup>88</sup> Embora pareça associação um tanto exagerada, é inevitável remeter a palavra ‘atração’ ao conceito de Gunning (1990) de cinema de atrações – e de imagens que mostram sem contar.



**Figura 143.** Cartaz *La Peinture Lure* (2).



**Figura 144.** Cartaz *La Peinture Lure* (3).

O ponto preciso em que o personagem se coloca no espaço nas cenas dos espelhos é, por questões ópticas óbvias, aquele em que ele, se olhasse para o espelho, veria a câmera<sup>89</sup>. Mas ele em geral não está olhando para o espelho – dos exemplos acima, apenas a Figura 140 mostra o personagem simulando um “olhar-se no espelho” (já que está olhando, na verdade, para a câmera). Assim, essas posições tomadas conscientemente pelo ator, para mostrar-se ao olhar da câmera-diretor-espectador, criam reflexos que são representativos de um ponto de vista sobre a cena que não é o seu, mas que inscreve de maneira imediata na imagem o conflito interior do personagem (em boa parte desses momentos da história, esse conflito psíquico ainda não está claro para o espectador).

Em “O Pianista” (2002), num dos momentos em que Szpilman está só num dos apartamentos em que se esconde dos nazistas, Polanski parece fazer autorreferência a esse uso do espelho: o personagem perdeu sua casa, sua família, vive escondido do mundo e tem diante de si um piano que não pode tocar, para que não percebam sua presença no imóvel fechado. Ele se aproxima do instrumento e aparece refletido num espelho que há na parede, acima do piano (Figura 145); depois, ele senta e se prepara para tocar o instrumento (os primeiros acordes de uma música começam) e um corte no momento preciso em que o piano entra na música leva a um plano frontal do personagem, que gesticula como se estivesse tocando (Figura 146); o plano seguinte, no entanto, mostra que seus dedos não tocam as teclas, que a música é imaginária (Figura 147) – a duplicação do espelho parece mostrar o conflito do personagem músico que já não é o mesmo, que perdeu tudo, inclusive o direito ao som.

<sup>89</sup> A proeminência da cabeça como parte do corpo definidora do sujeito nesse sentido é essencial, já que é principalmente ela que aparece refletida e que personifica o indivíduo – o diálogo mórbido da cena em que Trelkovski vai dormir na casa de Stella (Isabelle Adjani) é representativo nesse sentido: o personagem se interroga o porquê de, ao amputar um braço, ou retirar um rim, o sujeito diz “eu e meu braço”, ou “eu e meu rim” e, caso tivesse sua cabeça arrancada, ele não diria “eu e minha cabeça”, mas sim “eu e meu corpo” (“que direito tem minha cabeça de se chamar de eu mesmo?”). Essa questão será melhor discutida na sessão seguinte, “metáforas do corpo”.



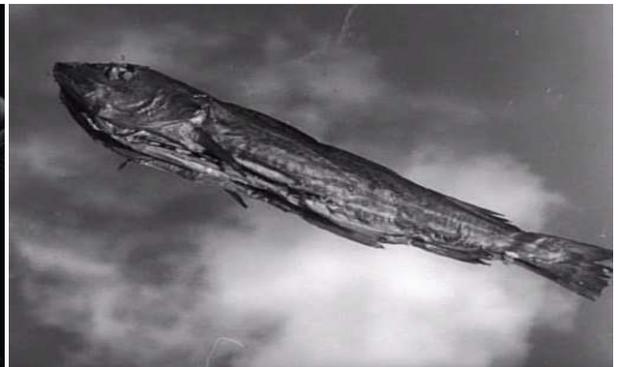
**Figura 145.** Duplicação e Szpilman condensa fugazmente o conflito entre o que ele foi e o que é.



**Figura 146.** A ocultação das mãos de Szpilman cria no espectador a ilusão de que ele está tocando...



**Figura 147.** ...mas essa ilusão logo é quebrada – ele continua silencioso.



**Figura 148.** O peixe literal e figurativamente fora da água, em “Dois Homens e um Guarda-roupa”.

Da mesma maneira que em ‘O Inquilino’, o reflexo de Szpilman no espelho não tem nenhuma importância visual para o próprio personagem – ele não “ocupa” seu olhar –, mas pertence ao ponto de vista preciso da tríade câmera-diretor-espectador, distinguindo esse olhar daquele do personagem, mas, mais uma vez, transformando em imagem um conflito interior.

Tilsky (2004) rastreia o uso expressivo do espelho em Polanski desde “Dois Homens e um Guarda-roupa” (1958), numa leitura psicanalítica de base lacaniana em que o espelho no centro do armário e os dois homens atravessam e revelam “todos os vícios do mundo sem os compreender de fato, eles não fazem mais que ‘refletir’ a imagem desse mundo” (TILSKY, 2004, p.75). O filme começa com a saída dos dois personagens principais do fundo do mar, carregando um guarda-roupa com espelho central; os homens tentam interagir com as pessoas da cidade, entrar em um restaurante, num hotel, mas são recebidos com hostilidade; passam por cenas de violência (contra um gato, uma mulher e até contra eles próprios) e, por fim, retornam ao ponto de partida, entrando novamente no mar e aparentemente desapontados com o que viram.

Nesse sentido, haveria uma identificação entre o que o espelho mostra ao espectador e a violência, a incompreensão e a hostilidade que os dois personagens experimentam no mundo em que circulam em busca de interação – se o espectador está durante a maior parte do tempo do filme ocupado em ver os dois estranhos personagens e seu objeto, é justamente o espelho que permite ver o que se passa no fora-de-quadro (como na cena em que um dos malfeitores tenta assustar uma garota com um gato morto e ela é ‘avisada’ pelo reflexo do homem no espelho).

Assim, os espelhos no interior dos filmes de Polanski funcionam como telas dentro da tela em que se desenham microficcões que convivem dialeticamente com a narrativa principal, e que, em geral, funcionam como um grau diferente dessa mesma narrativa, um adendo concretiza a coexistência de dois olhares, que muitas vezes pode passar sem ser percebido – como as duplicações presentes em “O Inquilino” e “O Pianista” –, mas que às vezes se torna o elemento mais proeminente das cenas, como em “A Dança dos Vampiros” e “Repulsa ao Sexo”: com muita frequência eles funcionam como síntese da narrativa principal, não percebida enquanto tal pelos personagens, mas acessível ao olhar do espectador, como na imagem quase abstrata do peixe sobre o espelho do armário em “Dois Homens e um Guarda-roupa” (Figura 148), que será seu almoço, e que representa simbólica e literalmente a condição igualmente simbólica e literal de ‘peixes fora d’água’ dos dois personagens.

### **3.2. Segunda consequência – metáforas do corpo:**

Entender o espelho da sequência de ‘Repulsa ao Sexo’ (1965) – Figura 109 – como metáfora do olho da personagem principal é uma consequência derivada das análises desenvolvidas na sessão anterior: o espelho na encenação polanskiana não desempenha a mera função de objeto de cena, mesmo porque, do ponto de vista da filmagem, ele é uma presença que limita potencialmente a liberdade de movimento e posição da câmera, pelo risco de refleti-la. Quando Polanski insere um espelho na cena, seu papel, normalmente, é gerar uma imagem dentro da imagem que tem um sentido autônomo na diegese e essa função ativa do objeto, em contraste com sua propriedade refletora e passiva inerente, permite uma analogia com o olho, enquanto parte do aparelho perceptivo e responsável pela geração de uma imagem que não é um reflexo secundário de algo, mas uma elaboração primária centrada no sujeito.

A associação do espelho ao olho se dá pelo seu estatuto imagético, mas essa representação metafórica se estende à percepção de modo geral, em particular a audiovisual e

a propriocepção – reconhecimento pelo corpo de sua posição no espaço. Tentarei analisar as diversas metáforas do corpo presentes ao longo do cinema de Roman Polanski, mas partindo-se do reflexo do homem no espelho de ‘Repulsa ao sexo’, é preciso reconhecer que “de todas as partes do corpo, para Polanski enquanto pensador existencial e diretor obcecado por controle, individual e ditador agressivamente inseguro, o olho reina supremo<sup>90</sup>” (GOSCILO, 2006, p.24). Talvez por isso, diversas análises de sua obra fundamentem-se no voyeurismo presente (LEAMING, 1981) e no uso recorrente pelos personagens de instrumentos visuais, como óculos, binóculos e câmeras fotográficas (MAZIERSKA, 2007). As consequências dessa preponderância do olhar são múltiplas

Gosciolo (2006) assinala que em Polanski o “olhar define e possui, empoderando temporariamente observadores e potencialmente atrasando ou suspendendo sua própria subordinação ao outros na cadeia interminável das relações sujeito/objeto<sup>91</sup>” (GOSCILO, 2006, p. 24). Assim, é através do olhar que estratégias como a vista pela janela, analisada no item 2.1, as composições recessivas do item 2.2 e o olhar pelo espelho do presente capítulo identificam um – ou mais de um – personagem dominante na narrativa: nesses casos, as janelas, os limites do quadro na composição recessiva e os espelhos delimitam imagens que possuem uma coincidência formal e narrativa com aquela visualizada pelo personagem, ou seja, aquela que se forma a partir dos seus olhos (o plano de abertura de ‘Repulsa ao Sexo’, um *close-up* extremo do olho de Carol – Figura 149 –, sinaliza a ligação profunda entre a visualidade do filme e a visão da personagem – e é possível encontrar neste filme exemplos do uso das três estratégias acima mencionadas)<sup>92</sup>.

Algumas questões sobre o olhar merecem ser analisadas. Em primeiro lugar, a distinção entre sujeito (que olha) e objeto (que é visto) faz parte de uma dominância moderna do sentido da visão diante de outros sentidos:

Vemos cada vez mais o mundo através de telas, não somente aquelas dos dispositivos audiovisuais conhecidos (televisão, vídeo, telas de computadores, etc.). Mas, da mesma forma, o para-brisa do carro ou do trem mostra um desfile de imagens desprovidas de realidade, próximas das precedentes; os edifícios elevados, as grandes aglomerações as torres etc., oferecem-nos uma visão do exterior não menos subordinada ao olhar cênico (LE BRETON, 2013, p.162).

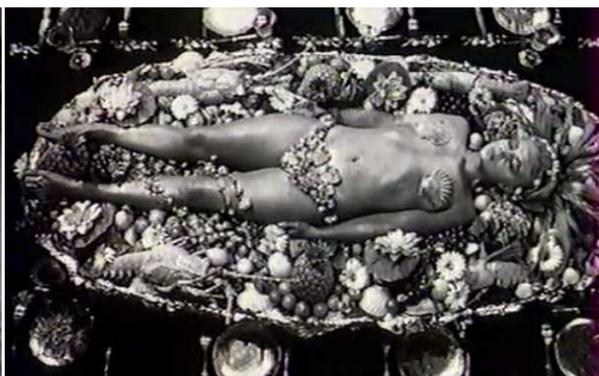
<sup>90</sup> Original, em inglês: “Of all body parts, for Polanski as existential thinker, aggressively insecure individual and dictatorial, control-obsessed director, the eye reigns supreme”.

<sup>91</sup> Original, em inglês: “[That] gaze both defines and possesses, temporarily empowering observes and potentially delaying or suspending their own subsumption by others in the endless chain of subject/object”.

<sup>92</sup> O filme esquecido ‘*Aimez-vous les Femmes?*’ (1964), dirigido por Jean Léon, mas cujo roteiro é uma adaptação do romance homônimo de Georges Bardawill feita por Polanski e Gérard Brach, é uma trama policial em que o protagonista Jérôme (Guy Bedos) descobre uma seita secreta de homens canibais que consomem a carne de mulheres jovens e belas, escolhidas justamente por seus atributos visualmente percebidos – o consumo mórbido da carne humana, que dispõe de sentidos como o paladar, o olfato e o tato, é um extremo desse poder sobre o outro exercido inicialmente de maneira visual (Figura 150).



**Figura 149.** Plano inicial de ‘Repulsa ao sexo’ – o título do filme corta o olho em referência à famosa cena do onírico ‘Um Cão Andaluz’ (1929).



**Figura 150.** Mulher servida em banquete da seita de ‘*Aimez-vous les Femmes?*’.

É essa centralidade da visão que está implícita nas transformações do observador no mundo moderno defendidas por Crary (2012). A câmara escura surgida no século XIX serviria como imagem do sujeito nuclear, separado do mundo em sua experiência perceptiva e que apreende o seu entorno pelo mecanismo essencialmente visual desse instrumento – “nesse sentido, a câmara escura é inseparável de uma metafísica da interioridade: ela é uma figura tanto para o observador [...], como para um sujeito privatizado confinado em um espaço quase doméstico, apartado de um mundo exterior público” (CRARY, 2012, p.45). O olho também é o centro da ideia de ‘observador móvel’, associada às origens do próprio cinema (AUMONT, 2004) – ainda que o espectador de cinema esteja parado durante a experiência, o movimento inato da imagem cinematográfica seria um equivalente da mobilidade que o observador de Crary adquiriu com o passar do tempo.

Embora Bordwell (2013) problematize a noção de modificações perceptivas ocorridas em virtude de certa noção de modernidade – “Em que sentido podemos falar sobre mudanças de curto prazo na percepção, essa intrincada rede de mecanismos anatômicos, fisiológicos, ópticos e psicológicos inatos, produzida por milhões de anos de seleção biológica?” (BORDWELL, 2013, p.197) –, parece-me evidente que o olho assumiu uma importância crucial na definição do sujeito a partir do século XIX.

Assim, a noção implícita de dispositivo (AUMONT, 2005) presente no ato do olhar dos personagens é evidente (e as ‘telas’ representadas pelo enquadramento, pelos espelhos e janelas funcionam como olhos e extensões do corpo) – Le Breton (2013) assinala que a visão na modernidade, além de sentido dominante, é o sentido da distância (e da distinção entre sujeito e objeto). Talvez por esse distanciamento, as crises experimentadas pelos personagens da trilogia do apartamento, com a invasão recorrente de seus apartamentos, adquirem um estatuto eminentemente corporal – o fantasma do estupro em “Repulsa ao Sexo” e “O Bebê de Rosemary” e o travestismo em “O Inquilino”:

A integridade do corpo, que requer uma coincidência entre interior e exterior, é ameaçada, como resultado de se sentir separada, colapsada, fraturada, eviscerada ou arrancada. O deslocamento no exílio pode ser experimentado simultaneamente num nível cotidiano e profundo e num corporal e espiritual<sup>93</sup> (NAFICY, 2001, p.28).

Um segundo ponto relevante é que pelo conceito de percepção ativa (GREGORY, 1990; CAPUTO, 2012), existe uma participação intensiva da subjetividade que vê na construção daquilo que é visto e, mesmo para indivíduo em estado perceptivo normal (ou normativo) – não afetado por doenças mentais ou drogas, por exemplo – “o mundo que é sinalizado pelos sentidos e o estranho mundo alucinógeno são experimentados juntos” (GREGORY, 1990, p.134), como é o caso da parede e das mãos em “Repulsa ao sexo”, discutido anteriormente (Figura 27).

Gregory (1990) e Le Breton (2013) destacam que o confinamento – estado frequente dos personagens de Polanski – é um grande responsável pelo surgimento de alucinações, mas não é apenas em casos como os de Carol ou Trelkovski que essa fragilidade do sujeito em captar a realidade está representada: “Chinatown” (1974), “Busca Frenética” (1988) e “O Último Portal” (1999) – a chamada ‘Trilogia da Investigação’ – não apresentam protagonistas que sofrem de desajustes psicopatológicos; em lugar disso, “todos os três personagens [destes filmes] são claramente delineados como muito racionais. No entanto, essas mentes ‘sãs’ são forçadas a confrontar uma realidade que não corresponde a sua visão (esquema cognitivo) de como o mundo deveria funcionar<sup>94</sup>” (CAPUTO, 2012, p.168).

“Chinatown”, por exemplo, é considerado um filme ‘*neonoir*’ – inicialmente contratado para investigar uma suposta traição por uma mulher que se passa pela esposa do famoso engenheiro Hollis Mulwray (Darrell Zwerling), o detetive particular J. J. Gittes (Jack Nicholson) descobre que ela era uma impostora, mergulhando numa trama de corrupção por água, escândalo familiar e assassinatos e, embora pareça extremamente perspicaz, ele erra algumas vezes em suas conclusões, em particular sobre a pretensa *femme fatale* Evelyn Mulwray (Faye Dunaway) que, aos olhos do protagonista e do público, parece sucessivamente suspeita, inocente, suspeita novamente e, então, vítima *in extremis*. O ferimento fatal sofrido por Evelyn no final do filme – a explosão de um de seus olhos causada por um tiro (Figura 151) – coroa uma série de imagens de objetos/estruturas pares com uma de suas metades

<sup>93</sup> Original, em inglês: “The body’s integrity, requiring a coincidence of inside and outside, is threatened, as a result of which it may be felt to be separated, collapsed, fractured, eviscerated, or pithed. The exilic dislocation can be experienced simultaneously both at quotidian and profound and at corporeal and spiritual levels”

<sup>94</sup> Original, em inglês: “all three characters are clearly delineated as highly rational. Instead, these ‘sane’ minds are forced to confront a reality that does not match their ‘vision’ (cognitive schema) of the way the world should work”.

danificada e completa “o ciclo metafórico de transposições de imagens de instrumentos oftalmológicos quebrados, de visão imperfeita” (EATON, 2002, p.91) (Figuras 152 a 156).

Como assinalou Eaton, esses órgãos e objetos pares em estado assimétrico, além de anteciparem visualmente o ferimento de Evelyn<sup>95</sup> também reverberam a falta de acuidade do detetive nas diversas conclusões errôneas a que chega ao longo do filme, em particular nos ‘instrumentos’ visuais como os olhos de Evelyn e da loira da Figura 156 e nos óculos com uma lente quebrada do próprio Gittes e de Noah Cross (John Houston) em duas cenas distintas, representações de uma visualidade imperfeita.

Para Mazierska (2007), os personagens “não usam óculos sempre (o que poderia suprir sua visão de consistência), mas frequentemente os retiram, perdem-nos ou tem-nos destruídos. Polanski usa esse dispositivo narrativo para colocar um ponto de interrogação sobre sua percepção e, conseqüentemente, seu conhecimento<sup>96</sup>” (MAZIERSKA, 2007, p.52). Desse modo, as lentes quebradas em “Chinatown” (inclusive os óculos que Noah Cross deixou cair no fundo do lago salgado da casa dos Mulwray, que servem como pista decisiva na elucidação do crime e são bifocais – úteis na correção das imperfeições da visão causadas pela idade), assim como os óculos pisados pelo próprio Dean Corso (Johnny Depp) em “O Último Portal” (Figura 159) representariam o comprometimento da visão e, conseqüentemente, da veracidade das imagens da diegese que chegam à consciência dos personagens e do público.



**Figura 151.** A destruição do olho de Evelyn cria uma estrutura assimétrica prenunciada ao longo do filme...



**Figura 152.** ...como o relógio quebrado,...

<sup>95</sup> É importante notar que há também uma antecipação sonora – ou melhor, audiovisual – da morte de Evelyn, na cena em que Gittes a seque até a casa onde ela esconde sua filha Katherine (Belinda Palmer) (Figura 155), e, ao descobrir a presença do detetive, a mulher apoia sua cabeça no volante, acionando involuntariamente a buzina do carro (Figura 157), assim como o fará na cena final, ao levar o tiro (Figura 158).

<sup>96</sup> Original, em inglês: “do not wear glasses all the time (which would furnish their vision of consistency), but frequently take them off, lose them or have them destroyed. Polanski uses this narrative device to put a question mark over their perceptions and, consequently, their knowledge”.



**Figura 153.** ...o sapato ausente no cadáver de Hollis,...



**Figura 154.** ...a narina ferida de Gittes,...



**Figura 155.** ...o farol do carro de Evelyn, quebrado por Gittes para não o perder de vista...



**Figura 156.** ...e o olho roxo da mulher.

Neste último filme, o personagem cético de Depp, contratado pelo milionário Boris Balkan (Frank Langella), parte para a Europa para comparar um dos livros de Balkan com os dois outros únicos exemplares no mundo e tentar descobrir qual deles é o original verdadeiro – tal livro teria sido escrito com a ajuda do próprio demônio. Corso não acredita na existência da versão sobrenatural da história do livro, enquanto seu contratante pretende utilizar o livro original num ritual para materialização do demônio – uma atualização-pastiche do tema de “O Bebê de Rosemary”. O ceticismo com que o próprio Polanski trata os dois personagens é notório: em um determinado momento, o racional Corso vê a misteriosa garota sem nome (Emanuelle Seigner) que o segue ao longo do filme voar – pondo em xeque a confiabilidade de sua visão (Figura 160) –, enquanto que Balkan, perto do final, atea fogo ao próprio corpo, crendo numa proteção de sua carne contra as chamas, promovida pelas forças ocultas, mas é carbonizado como qualquer mortal (Figura 161): a falibilidade e a materialidade comum de seus corpos, sujeitas a percepções irreais da diegese e a quaisquer intempéries, colocam no mesmo patamar os dois personagens cujas visões de mundo são tão distintas – e testemunham a fusão irremediável entre realidade material e alucinação de que fala Gregory (1990).



**Figura 157.** Evelyn debruçada aciona a buzina...



**Figura 158.** ...antecipando a forma audiovisual de sua morte.

Essa qualidade mista da percepção humana, detalhada por Gregory (1990) e, como defende Caputo (2012), representada no cinema de Roman Polanski, evidencia uma fragilidade comum a todos os corpos, qual seja a impossibilidade de definição concreta do que é visto/percebido – as imagens que se tem do mundo são constructo subjetivo e, portanto, parcial e relativo. Daí nascem duas constatações sobre as representações dos corpos em Polanski: a primeira delas é que corpos-objeto, em geral vistos pelo personagem-sujeito a quem a câmera está ancorada, aparecem coisificados, frágeis e fragmentários, objetos de um olhar possuidor e voyeurístico; a segunda, é que o próprio corpo do protagonista frequentemente passa a ser alvo do olhar objetivante do outro, numa reversão de sua posição ‘confortável’ de voyeur que fundamenta a discussão de Morrison (2007) sobre a relação entre a sensação de ser-visto e o panoptismo foucaultiano analisado no capítulo 2. Discutirei cada uma dessas constatações separadamente.



**Figura 159.** Os óculos quebrados de Dean Corso como símbolo da acuidade visual prejudicada.



**Figura 160.** A visão ‘impossível’ da garota voando, aos olhos do protagonista cético (alucinação?).



**Figura 161.** A consumpção comum do corpo crédulo de Balkan pelo fogo.



**Figura 162.** Nancy sem blusa é alvo do olhar voyeurístico de Alex (“Quê?”).

A fragilidade dos corpos vistos é representada tanto pela nudez – uma imagem literal de sua falta de proteção diante do olhar do outro que é mais frequente, senão exclusiva, do corpo feminino em Polanski (Figuras 162 a 166) –, quanto pela presença fragmentária do corpo na imagem. Essa fragmentação se dá tanto pela mutilação literal dos corpos, cujo protótipo é “Macbeth” (1971) (Figuras 167 a 170), quanto pela ‘mutilação’ promovida pela escala dos planos, privilegiando e ‘recortando’ certas partes dos corpos dos personagens, como as mãos em “O Pianista” (2002) (Figura 147) e os olhos em “Repulsa ao Sexo” (1965) (Figura 149) (MAZIERSKA, 2007)<sup>97</sup>.



**Figura 163.** A conversa entre o médico e a ama de Lady Macbeth (Francesca Annis) é vista por um buraco...



**Figura 164.** ...e um *travelling* lateral sugere que os personagens estão atrás de um biombo de madeira.

<sup>97</sup> Vale recordar neste ponto a discussão desenvolvida na sessão anterior – A Dialética do Olhar – sobre as operações imagéticas de representação das crises interiores dos personagens: se os espelhos representam um descentramento do sujeito pela sua multiplicação na imagem, a fragmentação do corpo do personagem concretiza um desmembramento ou divisão igualmente representativos das rupturas ideológicas do indivíduo.



**Figura 165,** Eles discutem sobre o estado de saúde de Lady Macbeth e um corte revela que é ela a olhar pelo biombo...



**Figura 166.** ...e outro *travelling* segue seu movimento para longe da divisória, revelando sua nudez.

Para Le Breton (2013), a experiência fragmentária do corpo na modernidade se dá pela incapacidade do sujeito de ter um conhecimento totalizante sobre ele – “A profusão de imagens atuais do corpo não deixa de representar o corpo fragmentado do esquizofrênico. O ator raramente tem uma imagem coerente de seu corpo; ele o transforma em um tecido de retalhos de referências diversas” (LE BRETON, 2013. p.139). Assim, a crise epistemológica experimentada pelo sujeito, que o impede de formar uma imagem equivalente a uma suposta realidade, também afeta a forma como esse indivíduo vê o seu próprio corpo.

O corpo nos filmes de Polanski é existencial, materializando uma identidade em apuros suscetível a desestabilização e contestação através da interação constante entre os impulsos e desejos interiores do sujeito, de um lado, e a autoconsciência onipresente originada na inescapável consciência do eu como objeto, de outro<sup>98</sup> (GOSCILO, 2006, p.23).

A representação fragmentária do corpo é, talvez, mais proeminente na primeira parte da obra polanskiana – Mazierska (2007) e Caputo (2012) identificam a transição entre “O Inquilino” (1976) e “Tess” (1980) como representativa de uma “mudança estética relevante entre filmes que tentam representar a experiência psicológica subjetiva de um personagem do ‘interior’ para filmes nos quais o acesso a essas experiências cognitivas resta elusivo, deixando-nos “fora’ da esfera psicológica” (CAPUTO, 2012, p. 66). Assim, a ‘Trilogia do Apartamento’ concretiza de maneira mais intensiva essa representação da experiência psicológica a partir do interior, mas ela também pode ser encontrada em filmes como “Macbeth” (1971) e “Quê?” (1973).

Na adaptação shakespeariana, considerada pela crítica da época de seu lançamento como uma purgação sangrenta do diretor pela tragédia pessoal que havia passado dois anos

<sup>98</sup> Original, em inglês: “The body in Polanski’s films is existential, materialising na embattled identity liable to destabilisation and challenge through unremitting interaction between the inner impulses and desires of the subject, on the one hand, and the omnipresent self-consciousness originating in the inescapable awareness of self as object, on the other”.

antes<sup>99</sup>, o personagem-título (John Finch) vive atormentado pela profecia das bruxas, de que será rei, assassinando o monarca no afã de alcançar o título prometido, mas tentando evitar o destino igualmente proferido pelas feiticeiras de que será derrotado por um homem não nascido de mulher. As mutilações de corpos aparecem desde a sequência inicial, das três bruxas na planície da batalha que vem em seguida, que enterram alguns objetos no chão – dentre eles uma mão segurando um punhal muito semelhante ao que será utilizado por Macbeth no assassinato do rei Duncan (Nicholas Selby)<sup>100</sup> (Figura 167). A visão que o herói tem no caldeirão das bruxas, numa sequência posterior, também mostra um punhal rasgando um ventre para retirar uma criança (Figura 168) – um vislumbre do homem não nascido de mulher (subentenda-se de modo natural) que irá derrotá-lo.

Portanto, a desagregação mental de Macbeth e Lady Macbeth (Francesca Annis), atormentados pelo crime cometido, parece encontrar um equivalente corporal de representação nessa recorrência de partes rasgadas e amputadas dos corpos. Com o progredir da história, Macbeth passa a ter alucinações visuais, vendo o cadáver de Banquo (Martin Shaw), que ele mesmo mandou assassinar, sentado à mesa de uma comemoração e o desajuste

---

<sup>99</sup> Em 09 de Agosto de 1969, sua esposa Sharon Tate (a atriz que interpretou Sarah em “A Dança dos Vampiros”), que estava grávida de oito meses, foi brutalmente assassinada – juntamente com quatro outras pessoas, inclusive um dos amigos de Polanski que atuou em seu curta-metragem “Mamíferos” (1962), Voytek Frykowski – a facadas na casa em que moravam em Los Angeles, na Cielo Drive, pela chamada ‘Família Manson’, uma das facetas obscuras da contracultura, que assombrou aquela década (BISKIND, 2009). Polanski estava na Inglaterra pesquisando locações para o projeto do filme “O Dia do Golfinho” – dirigido em 1973 por Mike Nichols.

<sup>100</sup> É interessante notar que esse pequeno ritual e o braço estão ausentes do texto original:

“1ª Bruxa

Quando iremos nos juntar?  
Com a chuva a trovoar?

2ª Bruxa

Só com a bulha arrefecida,  
A luta ganha e perdida.

3ª Bruxa

Antes da noite caída.

1ª Bruxa

Onde?

2ª Bruxa

A charneca é o lugar

3ª Bruxa

Para Macbeth encontrar.

1ª Bruxa

Já vou bichano!

2ª Bruxa

O sapo chama.

3ª Bruxa

Eu já vou!

Todas

Bom é mau e mau é bom;  
Voa no ar sujo e marrom.

(*Saem*)” (SHAKESPEARE, 2010, p.447).

mental de Lady Macbeth a põe a nu, expondo toda sua fragilidade (Figuras 163 a 166). O olho como parte dominante de Macbeth aparece ao final, quando sua cabeça decapitada é carregada (Figura 169) e um PPV seu aparece, com os homens rindo e apontando para o herói derrotado (diretamente para a câmera), num plano que se move tão velozmente quanto a cabeça carregada no plano anterior (Figura 170).

A centralidade da cabeça na definição do sujeito, que aparecerá na fala ébria de Trelkovski cinco anos depois – ver nota de rodapé 89, na página 109 – já surge representada em “Macbeth”, nessa montagem que constrói um PPV do personagem morto. Em “O Inquilino”, num momento avançado da narrativa em que Trelkovski – travestido de Simone Choule e certo de que seus vizinhos o estão perseguindo – está sentado na sala e vê pela janela uma bola sendo jogada para o alto repetidas vezes, essa bola se converte em sua própria cabeça (Figuras 170 e 171). Em seguida, quando ele se levanta e vai para a janela, vendo seus vizinhos torturarem a outra vizinha com sua filha (Figura 47), eles colocam uma capa vermelha e uma máscara igual ao rosto do próprio Trelkovski na menina e ela se desvencilha dos adultos apontando para a janela (Figura 172 e 173) – ‘It’s him! He’s there!’. Assim, a cabeça/rosto serve como parte que define uma duplicação do personagem, dispensando o restante do corpo – ausente na cabeça/bola e infantilizado/feminilizado na criança.



**Figura 167.** Membro amputado segurando um punhal é enterrado pelas bruxas em seu ritual.



**Figura 168.** Na visão alucinatória provocada pelas bruxas, a abertura de um ventre para retirar uma criança aparece fugazmente.



**Figura 169.** A cabeça de Macbeth, inerte, é carregada para ser exposta publicamente...



**Figura 170.** ...e o plano seguinte é composto de modo a representar o ponto de vista literal (embora inverossímil) do morto.

Os temas da identidade fragmentada e do duplo, cruciais no filme que mostra a conversão do protagonista no inquilino suicida anterior, aparece igualmente multiplicado nessa sequência: (1) A cabeça jogada para o alto concretiza literal e materialmente a quebra identitária que se processa num nível psíquico – é um indício visual dessa quebra, assim como os corpos multilados em “Macbeth”. (2) Uma das vizinhas que participam da tortura da mulher e sua filha, a Madame Dioz (Jo Van Fleet)<sup>101</sup>, aparece duplicada no pátio, de maneira quase imperceptível pela rapidez da cena – o ponto de vista de Trelkovski, inicialmente aberto se aproxima e divide a ação em dois focos ou planos (um onde a mãe amarrada numa cadeira é fustigada por Dioz com um pau e outro em que a menina é empurrada de um lado para o outro pelos vizinhos, inclusive Dioz); inicialmente a personagem se posta no limite que separa os dois planos, aparecendo nas duas imagens por estar nesse limbo, mas no momento em que ela própria vai colocar a máscara na menina, assumindo uma posição mais central nesse plano, um corte no meio da ação a mostra cutucando a mãe, numa aparente montagem paralela (o retorno ao plano da menina ainda reforça que Dioz está nos dois lugares ao mesmo tempo) (Figuras 175 a 180)<sup>102</sup>. (3) A colocação da máscara na menina também cria uma sobreposição dessa personagem ao protagonista, que ecoa a sobreposição dele a Simone Choule.

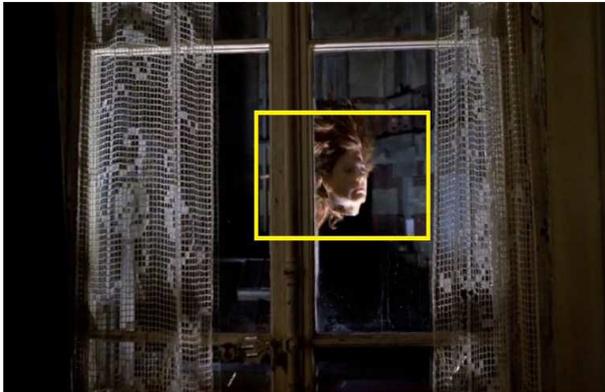
As duas primeiras questões – a fragmentação literal do corpo operada pela cabeça na janela e a duplicação de Madame Dioz – parecem ser manifestações equivalentes, no primeiro caso, às mutilações de “Macbeth” (embora a decapitação aqui seja imaginária, em lugar da que ocorre literalmente na adaptação de Shakespeare) e, no segundo, à duplicação imagética literal realizada pelos espelhos, analisada na sessão anterior deste capítulo. A terceira questão – da identificação entre Trelkovski e a criança – no entanto, precisa ser melhor analisada.

Trelkovski troca olhares com a menina na missa de sétimo dia de Simone Choule, na igreja, mas o primeiro contato direto entre eles ocorre quando a mãe vai com ela bater à porta do protagonista para perguntar se ele também assinou uma petição contra elas. A senhora

<sup>101</sup> Essa mesma personagem foi até o apartamento de Trelkovski, em uma sequência anterior, solicitar que ele assinasse um abaixo-assinado dos vizinhos contra a mulher e a menina que estão sendo torturadas, por fazerem muito barulho durante a noite.

<sup>102</sup> Assim como na discussão sobre o aparecimento do veículo na estrada “A Faca na Água”, realizada no capítulo 1, embora seja possível pensar num erro da montagem, que colocou dois planos que não poderiam acontecer paralelamente, por mostrarem a mesma personagem em dois espaços e ações distintas, é pouco provável que seja esse o caso. Além de ser frequente a afirmação de que Polanski é bastante detalhista (ver FEENEY, DUNCAN, 2006; SANDFORD, 2012) e que ele participa de todas as etapas do processo de produção de seus filmes, inclusive a montagem, “O Inquilino” foi um filme de baixo orçamento, uma possibilidade de projeto autoral (LEAMING, 1981), o que leva a crer numa autonomia ainda maior do diretor sobre o filme. Por isso parece mais plausível pensar que a montagem paralela dos dois planos em que Madame Dioz aparece simultaneamente (Figuras 178 a 180) foi realizada intencionalmente – seria apenas mais uma incoerência perceptiva de Trelkovski, indiscutivelmente compatível com os outros elementos absurdos da cena.

apresenta a filha como doente – a menina tem um fixador ortopédico na perna, indicativo de alguma lesão ou fratura – e a menina se mostra muda e inerte. No entanto, quando Madame Dioz vem coletar a assinatura de Trelkovski, ela fala com convicção que a mulher tem um menino impossível, que vive jogando bola e incomodando os vizinhos. “A ambiguidade sexual de Trelkovski é refletida na menina/menino, por isso o olhar inicial de reconhecimento. Ainda não é uma mulher, uma menina que está na fronteira nebulosa entre os sexos<sup>103</sup>,” (LEAMING, 1981, p.153). Assim, o binarismo feminino-masculino é associado à figura misteriosa da menina, que aparece frágil e inerte, mas é descrita pela Madame Dioz como menino ativo e barulhento, do mesmo modo que está ligado ao protagonista (as oposições frágil-forte e silente-barulhento também reforçam esse tema dual).



**Figura 171.** Cabeça jogada como bola, diante da janela de Trelkovski...



**Figura 172.** ...o detalhe do plano mostra que se trata da cabeça do protagonista.



**Figura 173.** A menina mascarada aponta para Trelkovski...



**Figura 174.** ...o detalhe do plano mostra que a máscara imita o rosto do próprio Trelkovski.

Outra questão implícita nesse ritual macabro no pátio do prédio é a colocação da máscara, um objeto cuja conotação mortuária é não só possível, mas bastante contundente no filme. Um dos acréscimos feitos por Polanski ao texto original de Topor (1976) foi a inserção

<sup>103</sup> Original, em inglês: “Trelkovski’s sexual ambiguity is reflected in the little girl/boy, hence the initial gaze of recognition. Not yet a woman, a little girl lingers on the hazy borderline between sexes”.

de elementos oriundos do imaginário mitológico egípcio: (1) A imagem de Simone no leito do hospital é extremamente evocativa de uma múmia egípcia (Figura 181), coincidindo com a descrição do romance, embora no texto não haja nenhuma referência literal à figura da múmia – “Trelkovsky não teve muita dificuldade em encontrar o leito 18. Havia uma mulher estendida nele, o rosto envolto de ataduras e a perna esquerda levantada por um complicado sistema de roldanas” (TOPOR, 1976, p.14). (2) Dois antigos amigos de Simone, o Monsieur Badar (Rufus) e o amigo de Stella para o apartamento de quem Trelkovski e Stella vão após um encontro casual num bar, falam sobre o interesse de Simone pela cultura egípcia; Badar envia um cartão postal da sessão egípcia do Louvre (Figura 182) e o outro amigo entrega um livro que ela o emprestara, também sobre o Egito (Figura 183) – no texto original, o rapaz fala que o livro é “uma de suas novelas históricas” (TOPOR, 1976, p. 59), sem qualquer referência à civilização egípcia. (3) Alguns dos objetos de Simone que restaram no apartamento fazem referência direta ao Egito, como dois livros encontrados na gaveta do guarda-roupa e um pequeno quadro na parede (Figuras 184 e 185). (4) Numa das sequências alucinatórias em que Trelkovski vai até o banheiro que fica ao final do corredor – e onde ele vê, da janela de seu apartamento, Simone retirando as ataduras do próprio corpo –, ele encontra hieróglifos egípcios cunhados nas paredes (Figura 186).



**Figura 175.** No primeiro PPV de Trelkovski, da janela, Dioz aparece entre os dois focos de ação: (1) mãe e (2) filha.



**Figura 176.** Com a aproximação dos planos, Dioz aparece no limite esquerdo do plano 1...



**Figura 177.** E no limite direito do plano 2 – uma montagem literalmente paralela que deixa evidente a simultaneidade das ações nos dois focos.



**Figura 178.** No momento em que a própria Dioz está colocando a máscara na menina, no plano 2...



**Figura 179.** ...um corte mostra-a fustigando a mãe, no plano 1...



**Figura 180.** ...e um retorno ao plano 2 reforça a sensação de sua presença simultânea nas duas ações.

Trelkovski não apenas condensa uma duplicação de Simone Choule na materialidade de seu corpo, mas também surge no filme para repetir os passos da personagem ausente, vivendo na imagem como uma persistência fantasmática da mulher equivalente à manutenção vazia da imagem ‘personificada’ do sujeito numa máscara mortuária, ou à ideia de vida após a morte implícita na figura da múmia egípcia, intimamente vinculada ao lugar (sepulcro-pirâmide-apartamento), numa relação que também precisa ser analisada.



**Figura 181.** A imagem de Simone – e, no final, de Trelkovski – é evocativa de uma múmia.



**Figura 182.** O postal envidado por Badar antes de ele saber que Simone morreu é recebido por Trelkovski e traz estampado um sarcófago.



**Figura 183.** O romance deixado por Simone com o amigo (‘O Romance da Múmia’).



**Figura 184.** Na gaveta do guarda-roupa, um livro intitulado ‘Egito’ e outro com uma gravura na capa aparecem brevemente.



**Figura 185.** O quadro na parede também traz uma imagem egípcia.



**Figura 186.** Num dos momentos de alucinação febril, Trelkovski vê hieróglifos na parede do banheiro.

Essa sina dupla de Trelkovski – de uma sobreposição material do seu corpo aos de outros personagens e de uma sobreposição de sua trajetória à de outra personagem (uma segunda forma de representação da temporalidade circular analisada na sessão “Ficções de si/ficções do outro”, do capítulo 2) – pode ser rastreada em diversos outros filmes do diretor. Para Gosciolo (2006), “como o lócus visível do eu, o corpo em diversos filmes de Polanski externaliza/materializa a assunção ou apropriação de outras identidades” (GOSCILO, 2006, p.25). Assim, quando a prostituta Ida Sessions (Diane Ladd) procura o detetive Gittes no começo de *Chinatown* (1974), fingindo ser Evelyn Mulwray, para contratá-lo, a roupa que ela utiliza tem uma semelhança notável com a da própria Evelyn numa sequência bem posterior (Figuras 187 e 188); em outra sequência o reflexo do próprio Gittes, impresso pela fotografia precisa do filme, aparece sobreposto ao símbolo do Clube Albacora, na parede de um dos escritórios da companhia de água de Hollis Mulwray (Figura 189) – o peixe está em posição vertical, como que fogado por um anzol, e o clube tem conexões com a trama de corrupção política do filme (um símbolo bastante eloquente da situação do herói, capturado pela isca de uma simples investigação conjugal para cair num universo infinitamente mais complexo).

Em “*Busca Frenética*” (1988), a sobreposição entre Sondra Walker (Betty Buckley) e Michelle (Emanuelle Seigner) ocorre em diversos níveis da narrativa – as bagagens das duas mulheres foram trocadas no aeroporto, por se tratar de malas idênticas, e Sondra é sequestrada por um grupo de terroristas porque a mala que levou, de Michelle, contém o Krytron, um dispositivo capaz de acionar bombas nucleares a distância; em busca de sua esposa, Richard Walker (Harrison Ford) acaba encontrando Michelle, que parece figurar como sua amante, inclusive aos olhos de outros personagens ao longo o filme, num preenchimento imagético do vazio deixado por Sondra.

A sequência do desaparecimento de Sondra no início do filme realiza um virtuoso uso do fora-de-quadro, em um único plano: eles acabaram de chegar ao hotel e Richard está

tomando banho; em segundo plano, sua esposa atende ao telefone e fala alguma coisa para o marido; Richard diz que não a conseguiu ouvir e ela, ao desligar o telefone, ainda fala com ele, pegando um vestido vermelho que está na mala aberta, no chão, e saindo do quadro – não é possível ouvir o que ela fala, por causa do barulho do chuveiro. O protagonista continua seu banho cantando sossegadamente e a mala é puxada para o fora-de-quadro, sem que Sondra reapareça – um pequeno zoom valoriza o esvaziamento do quadro promovido pela evasão da mulher e da mala, construindo uma dialética de olhares no interior do plano (enquanto Richard nada vê, a encenação centrífuga no segundo plano da imagem, aliada ao zoom e a uma trilha sutil e misteriosa, sinaliza para o espectador que a ausência da personagem é mais profunda e grave que uma simples ida ao cômodo ao lado) (Figuras 190 a 194).

É importante notar que, embora haja uma elaboração dialética dos olhares no interior do plano – o da câmera-espectador e o do protagonista (que é, na prática, um *não-olhar*, já que ele está no banho e não direciona sua visão a nenhum ponto específico) –, não acontece o mesmo com o ponto de escuta, ou lugar de escuta (CHION, 2011), pois parece existir uma coincidência entre o que o espectador e o que Richard ouvem – por estarem a câmera e o personagem localizados no interior do boxe do chuveiro, no primeiro plano sonoro ouve-se a cantoria dele e o som da água que cai e, num segundo plano, a voz da mulher está quase inaudível, suprimida pela barreira física do vidro e pelos sons do primeiro plano sonoro.

Opera-se, portanto, um apagamento gradual da personagem, iniciando-se pela sua exclusão sonora e, posteriormente, pela ausência imagética, essa, sim, experimentada de maneira diversa pelo público e pelo protagonista. A ocupação do lugar de Sondra por Michelle é sinalizada justamente pelo vestido vermelho que esta última utilizará na segunda metade do filme, até a sequência final, quando as duas personagens são novamente trocadas e ambas vestem a mesma cor (Figura 195).



**Figura 187.** O chapéu preto de Ida Sessions, com véu e o colar de pérolas...



**Figura 188.** ...são muito semelhantes aos que Evelyn usa numa sequência posterior do filme.



**Figura 189.** O reflexo de Gittes no vidro do quadro alinha-se perfeitamente com o peixe que parece fígado.



**Figura 190.** Richar toma banho e Sondra, em segundo plano, atende ao telefone...



**Figura 191.** ...ela diz algo, mas nem ele, nem o espectador conseguem entender...



**Figura 192.** ...Richard sai do quadro, mas continua seu banho e Sondra ainda fala com ele, pegando o vestido na mala...



**Figura 193.** ...e saindo do quadro, pelo lado esquerdo.



**Figura 194.** A mala é puxada para o fora-de-quadro e o *zoom in* sinaliza como um mau presságio esse esvaziamento do quadro.



**Figura 195.** Sondra (à esquerda) e Michelle (à direita) usam vestidos da mesma cor – criando uma identidade visual entre seus corpos.



**Figura 196.** Terry mostra a Rosemary o amuleto que os Castevet lhe deram (e que será repassado à protagonista após sua morte).

Quanto à noção de um personagem que refaz a trajetória de seu antecessor – uma segunda forma de sobreposição dos corpos, desta vez ligada à coincidência de ações e posições tomadas no tempo e no espaço –, não é apenas na repetição exuberante da existência de Simone Choule por Trelkovski, em “O Inquilino”, que tal reviver se encontra. Em “O Bebê de Rosemary” (1968), a Sra. Gardênia, moradora anterior do apartamento alugado por Rosemary, deixou um bilhete incompleto, antes de falecer, em que está escrito ‘Eu não posso mais me associar...’ e a jovem que morava com os Castevet, Terry Gionoffrio (Victoria Vetri) comete suicídio de maneira inexplicável, pouco tempo depois de conhecer a protagonista – uma conversa entre os vizinhos, que Rosemary ouve através da parede do quarto (num tom de sonho), na noite do suicídio (‘Eu disse para não contar a ela!’), o colar que Minnie Castevet dá a Rosemary e que fora dado a Terry (Figura 196) e a descoberta final da protagonista, de que os bruxos procuravam uma mulher jovem para mãe do filho do diabo levam a crer que a mulher se matou porque não queria se submeter ao ritual satânico. Assim, as trajetórias não vistas das duas personagens mortas parecem antecipar as angústias experimentadas por Rosemary ao longo do filme, com a protagonista ocupando o espaço físico de uma – o apartamento – e o lugar simbólico da outra – da mãe do filho do diabo.

Outro exemplo proeminente desse preenchimento do lugar de um antecessor e da repetição de seus passos está em “O Escritor-fantasma” (2010) – o Escritor sem nome (Ewan McGregor) é chamado para ocupar o lugar do escritor-fantasma anterior, Mike McAra, da autobiografia do político Adam Lang. McAra morreu de maneira misteriosa afogado no mar e, aos poucos, o Escritor sem nome

se encontra ocupando aposentos nos quais vestígios do antigo inquilino ainda parecem ‘assombrar’ o lugar. Numa cena diretamente evocativa de “O inquilino”, Amelia Bly (Kim Cattrall), a assistente de Lang, guia o escritor-fantasma ao quarto do (falecido) McAra, informando que ele agora vai dormir ali, em lugar de no hotel<sup>104</sup> (CAPUTO, 2012, p.251).

Quando o Escritor sem nome descobre os documentos escondidos por McAra sob uma gaveta, que podem auxiliar na elucidação da relação entre Adam Lang e os crimes de guerra de que está sendo acusado, e após passar a noite com a esposa de Lang, Ruth (Olívia Williams) – sendo o fantasma-conjugal do político ausente – ele resolve sair da casa (para denunciar o que acha que descobriu? Para abandonar o posto de escritor-fantasma de Lang?) e, como está chovendo, acaba pegando o carro disponível para as visitas; ao ligar o carro, o

---

<sup>104</sup> Original, em inglês: “He finds himself occupying an abode in which traces of the former tenant still seem to ‘haunt’ the space. In a scene directly evocative of *The Tenant*, Amelia Bly (Kim Cattrall), Lang’s assistant, guides the ghostwriter around the (deceased) McAra’s room, informing him that he will now be sleeping there rather than the hotel”.

GPS indica a última trajetória feita pelo veículo (que foi a de McAra, no dia em que morreu) e, como não consegue desligar o aparelho tagarela, o Escritor acaba seguindo literalmente o mesmo caminho traçado pelo seu antecessor, dando mais um passo em sua investigação.

O jogo imagético estabelecido por Polanski para representar a oposição simbólica entre *corpo* e *fantasma* (ou a ausência de corpo) é particularmente interessante no prólogo e no epílogo do filme. O apagamento do Escritor sem nome ao longo do filme é perceptível em sua postura de observador que não interfere nos acontecimentos – mas que é o ponto de vista a partir do qual a trama é tecida (ver Figuras 61 a 63). Ele dá *corpo* à figura do escritor-fantasma de Lang, mas de um modo *fantasmático*: ele não tem nome, passado definido, cônjuge ou algo que o defina; ele “parece um quadro em branco no qual podemos enxertar nossa própria psicologia” (CAPUTO, 2012, p.250).

O primeiro escritor, McAra, é apresentado como uma ausência, um fantasma na imagem por estar desprovido de corpo nos planos iniciais (Figura 197 a 199): uma balsa aparece atracando num porto e, em seguida, os veículos em seu interior começam a sair, à exceção de um deles, que está trancado e centralizado na pista; ao término do desembarque, o veículo sem dono é rebocado, confirmando a ausência do seu dono – ele teria desembarcado depois de estacionar o veículo? Estaria preso em algum compartimento da balsa? Um corte para uma praia mostra um corpo inerte sendo empurrado pelas ondas (Figura 200) – o fantasma de McAra toma forma na imagem justamente no momento em que o espectador descobre que sua ausência nos planos anteriores se deu por sua morte. Ainda com a imagem do corpo na praia, a voz de Ewan McGregor aparece – ‘Já percebeu que eu não sei nada de política?’ (ele pondera o convite de seu amigo Rick Ricardelli – John Bernthal – para ser o substituto de McAra) – e o plano seguinte o mostra centralizado num diálogo que ainda não deixa claro, mas sugere que ele assumirá a função *incorporar* o escritor-fantasma de Lang (Figura 201). Há uma fidelidade quase literal entre esse início (Figuras 197 a 200) e as três páginas que abrem o romance (HARRIS, 2008).



**Figura 197.** A balsa atracando no porto de Vineyard.



**Figura 198.** Os funcionários orientam a saída dos veículos, mas um permanece imóvel, sem condutor.



**Figura 199.** O veículo sem dono é rebocado para fora da balsa (o plano seguinte mostra ele no porto).



**Figura 200.** O corpo de McAra finalmente aparece materializado na imagem.



**Figura 201.** O Escritor sem nome aparece para assumir o lugar de McAra.



**Figura 202.** O Escritor sem nome tenta chamar um táxi, segurando o manuscrito...

A sequência final do filme já é diferente do último capítulo do texto original<sup>105</sup> e parece realizar uma operação imagética inversa a essa materialização sofrida pelo primeiro escritor. No livro, ao final do penúltimo capítulo, o Escritor finalmente descobre a frase que se forma com os começos de todos os capítulos do manuscrito de McAra – “Minha Mulher Ruth Estudante em Setenta e Seis Foi Recrutada Como Uma das Novas Agentes da CIA Quando Nos Estados Unidos por Paul Emmet, professor da Universidade de Harvard” (HARRIS, 2008, p.314) – e o filme o faz de maneira igual. Porém, a partir daí a forma é completamente divergente.

Enquanto no filme o Escritor escreve a frase que acaba de decifrar num pedaço de papel e manda para Ruth – ela está em meio a um discurso no lançamento da biografia de Adam e fica visivelmente atônita com a descoberta de seu papel fundamental nas decisões políticas do marido –, no livro ele não toma essa atitude, mas parece sumir: “Deixei meu flat naquela noite para nunca mais voltar. Desde então, um mês se passou. Até onde sei, minha

<sup>105</sup> Em entrevista disponível no DVD da Paris Films/Summit, “Entrevista com Roman Polanski” (2010), o diretor fala que quis criar uma imagem equivalente à conclusão do livro, que fosse poética e sugerisse a morte do Escritor, com o manuscrito carregado pelo personagem durante boa parte do filme (e contendo o grande segredo enfim revelado) também encontrando uma conclusão.

falta não foi sentida” (HARRIS, 2008, p.315). Ele guarda o manuscrito e passa as próximas três páginas descrevendo seu dilema sobre o que fazer com a descoberta e conclui:

Isso me coloca em uma espécie de dilema, como você deve notar, agora que chegamos ao parágrafo final. Devo ficar satisfeito que você esteja lendo isto ou não? Satisfeito, é claro, por finalmente estar falando com minha própria voz. Desapontado, é óbvio, pois isto provavelmente significa que estou morto. Porém, como minha mãe costumava dizer, não se pode ter tudo nesta vida (HARRIS, 2008, p.318).

No filme, essa atitude de assumir uma *voz própria* também parece se configurar, embora de maneira tangente, quando o Escritor sai do lançamento do livro, depois de se certificar que Ruth viu que ele sabe de sua ligação à CIA – é provável que ele vá denunciar sua descoberta às autoridades cabíveis. O apagamento de si que ele traduz no texto, ao falar que sumiu, que sua ausência não foi notada e que provavelmente está morto, dá a sua voz o tom da fala de um fantasma – sua localização é imprecisa e quase incorpórea: Polanski realizou um único plano em que o Escritor, deixando a mulher de Lang aflita para trás, tenta pegar um táxi e sai do quadro pela borda direita; um carro ao fundo liga suas luzes em parte em alta velocidade na direção do personagem; o som da freada, os olhares dos figurantes para o fora-de-quadro e as folhas do manuscrito que o Escritor carregava se dispersando pela rua significam que ele foi gravemente ferido (provavelmente está morto) (Figuras 202 a 206).



**Figura 203.** ...um carro no ponto de fuga do plano liga os faróis,...



**Figura 204.** ...o Escritor anda para o fora-de-quadro à direita, ainda em busca de um táxi...



**Figura 205.** ...o veículo segue na mesma direção em alta velocidade...



**Figura 206.** ...e as folhas do manuscrito se dispersam centrifugamente.

Imageticamente, tem-se a exata inversão do fantasma que se tornou carne (McAra) na sequência inicial: o personagem que foi o corpo contínuo do Escritor durante o filme desaparece, pulverizado na profusão das folhas do manuscrito que contém o segredo agora perdido. As mortes dos dois escritores também se assemelham e sobrepõem porque ocorrem, em consonância com todos os segredos da história, ocultas no fora-de-quadro (que, no entanto, deixa resvalar para a imagem vestígios do ocorrido).

Os lugares – apartamentos e quartos – ocupados pelos personagens também são elementos cruciais nessa sobreposição entre os personagens porque, em geral, eles guardam elementos extremamente representativos da identidade de quem os habitou – como as roupas de Simone Choule (“O Inquilino”) e de McAra (“O Escritor-fantasma”) e os móveis e o herbário da Sra. Gardênia (“O Bebê de Rosemary”).

Essa identidade entre o sujeito e o lugar é bastante evidente em alguns filmes, em particular nos da Trilogia do Apartamento. Em “Repulsa ao Sexo” e “O Inquilino”, por exemplo, “arquitetura e cenário provocam e refletem estados mentais patológicos<sup>106</sup>” (LEAMING, 1981, p.150). Para Caputo (2012), “esses apartamentos se tornam não apenas projeções dessas psiques (intangíveis), mas paralelos materiais de suas funções cognitivas em degeneração” (CAPUTO, 2012, p.90). Daí a analogia possível entre todo e qualquer recorte no interior da imagem – como as janelas e os espelhos – e os olhos dos personagens principais, que utilizam o enquadramento promovido por esses recortes como limite dentro do qual a ficção particular projetada por seu aparelho perceptivo se desenha.

Em alguns casos, os lugares ocupados assumem a função de paralelo material da corporeidade dos personagens de maneira ainda mais intensiva e orgânica. Na sequência em que Trelkovski vai visitar Simone Choule no hospital, é notória a falta de um dos dentes da moribunda (Figura 207) e, numa sequência posterior, ele encontra um dente escondido num buraco na parede do apartamento, atrás do guarda-roupa (Figura 208) – situação que ocorre com ele próprio algum tempo depois, quando acorda travestido e percebe suas mãos ensanguentadas e a falta de um de seus dentes (Figura 209), encontrando-o no mesmo buraco, junto ao primeiro dente (Figura 210). O buraco-na-parede e o buraco-do-dente estabelecem uma analogia visual, transformando o apartamento num enorme organismo equivalente ao do personagem.

---

<sup>106</sup> Original, em inglês: “architecture and setting were to provoke and reflect diseased states of mind”.



**Figura 207.** O dente que falta na boca de Simone Choule...



**Figura 208.** ...aparece no buraco da parede do apartamento.



**Figura 209.** O dente que desaparece da boca de Trelkovski...



**Figura 210.** ...é encontrado igualmente na parede do apartamento.

Outro exemplo dessa transposição literal de uma característica material do personagem para o lugar que ocupa ocorre em “Tess” (1980). Tess (Natassja Kinski) vive com Alec d’Uverville (Leigh Lawson) em uma casa de primeiro andar, mas não está feliz. Quando Angel Clare (Peter Firth) aparece para dizer que ainda a ama – ele a abandonou na noite de núpcias porque ela lhe revelou que não era virgem – ela, apesar de dizer que é tarde demais e deixá-lo partir, assassina Alec para correr atrás de Angel. A ação não é vista, nem ouvida (um corte do último diálogo entre ela e Alec leva sucessivamente a um breve plano externo da casa e outro de Angel esperando o trem na estação). Em seguida, Tess vestida de vermelho desce as escadas apressadamente e sai, enquanto a empregada percebe uma mancha vermelha no teto que cresce progressivamente – o sangue de Alec atravessou o teto e o apartamento onde a protagonista se sentia presa parece sangrar como seu dono (Figuras 211 a 214).

Ainda que o paralelo estabelecido entre os elementos desses espaços interiores e os corpos dos personagens não sejam, em geral, tão literais como o caso do dente em “O Inquilino” e do sangue em “Tess”, a profusão de símbolos da desagregação do corpo – e da

identidade – do personagem pode ser rastreada em vários exemplos, como as rachaduras bruscas e ruidosas que surgem nas paredes do apartamento de Carol, em “Repulsa ao Sexo”, apenas quando ela está só (uma fissura imagética equivalente à fissura mental da protagonista<sup>107</sup>) e as batatas deixadas sobre a pia, que se decompõem em seu abandono, acompanhando a desagregação experimentada pela personagem (Figura 215) – Polanski faz uma autorreferência notória a esse uso da batata em “O Pianista”, num momento em que já não parece haver esperanças para o protagonista, trancafiado num apartamento em meio à guerra (Figura 216).



**Figura 211.** Tess desce as escadas apressada, para alcançar Angel na estação.



**Figura 212.** A empregada parece estranhar a saída de Tess, mas algo no interior da casa chama sua atenção.



**Figura 213.** Uma mancha vermelha cresce progressivamente no teto.



**Figura 214.** Ela sobe em uma cadeira e suja sua mão com o sangue de Alec.

Talvez essa identificação do corpo com o hábitat seja a melhor forma de compreender o medo de penetração que esses personagens confinados experimentam. Para Le Breton (2013), as habitações modernas, em particular das grandes cidades<sup>108</sup>, falham em serem prolongamentos materiais da corporeidade humana por seu estatuto desumano e maquinal, sendo antes compartimentos cuja “pouca espessura das paredes não impede os sons de um

<sup>107</sup> A esquizofrenia – transtorno mental em que o indivíduo tem alucinações visuais e auditivas que não possuem conexão com a realidade circunjacente (assim como acontece a Carol, no filme) – é uma palavra de origem grega que significa ‘mente dividida em dois’.

<sup>108</sup> “Repulsa ao Sexo”, “O Bebê de Rosemary” e “O Inquilino” se passam, respectivamente, em Londres, Nova Iorque e Paris, três metrópoles do mundo ocidental.

apresentado ao outro. Eis uma fonte de promiscuidade e de conflito de vizinhança” (LE BRETON, 2013, p.166-7). Assim, a projeção material dos corpos dos personagens realizada nos filmes de Polanski, em particular, nos da Trilogia do Apartamento, se sente ameaçada justamente pela fragilidade arquitetônica dessas estruturas para protegê-los. No início de “O Bebê de Rosemary”, por exemplo, “a voz, por enquanto anônima, de Minnie Castevet através da parede divisória, cria de imediato, uma intrusão intempestiva e quase vulgar no espaço privado e na vida íntima dos protagonistas<sup>109</sup>” (MET, 2006, p.17). Caputo (2012) fala de uma analogia entre o interior dos apartamentos de “Repulsa ao Sexo” e “O Bebê de Rosemary” e o interior dos corpos das protagonistas, com o ‘medo da penetração’ existindo nessas duas instâncias e as entradas indesejadas dos homens, no primeiro filme, e dos vizinhos, no segundo, simbolizando a violação sexual de seus corpos.



**Figura 215.** As batatas apodrecendo em “Repulsa ao Sexo” são um símbolo da desagregação mental de Carol...



**Figura 216.** ...que ressurge como símbolo do ocaso humano de Szpilman (“O Pianista”).

Essa leitura sexual é menos provável em filmes como “O Inquilino” e “O Pianista”, embora o medo de penetração arquitetural esteja presente de modo igualmente intenso. Nesse sentido, a associação do receio de penetração pelo outro e a insegurança kafkiana feita por McKibbin (2006) parece dar conta da questão de forma mais ampla: a insegurança provindo do receio da punição que será(ia) desencadeada pela entrada dos homens, vizinhos, nazistas, etc., através do estupro, da agressão e até da morte.

Outra faceta desse medo de penetração remete diretamente à segunda constatação descrita na página 117: se há alguém que pretende adentrar o espaço privado do sujeito/personagem, esse alguém olha para esse personagem, numa inversão do voyeurismo cuja âncora é o olho do protagonista e, ainda que essa ameaça de penetração seja imaginada pela mente patológica do personagem, existe a construção fictícia/mental desse olhar – mais uma vez, é o fantasma desse olhar que permite as analogias feitas por Morrison (2007) entre a

<sup>109</sup> Original, em francês: « la voix, pour lors anonyme, de Minnie Castevet à travers le cloison mitoyenne, crée d’emblée une intrusion intempestive et presque vulgaire dans l’espace privé et la vie intime des protagonistes ».

situação dos personagens de Polanski e a subjetividade oprimida pela sociedade utilitária e perscrutadora descrita por Foucault (2013).

Essa reversão do vetor do olhar pode ser rastreada em diversos momentos da filmografia de Polanski: em “Quê?” (1973), ainda que o filme seja absolutamente construído a partir do ponto de vista da protagonista Nancy, seu corpo é alvo frequente dos olhares dos homens (Figura 162); as sequências de “Macbeth” (1971) analisadas no começo desta sessão também mostram os donos habituais do olhar no filme como objeto fragilizado do olhar do outro (Figuras 163 a 166 e 169 e 170); da mesma forma, o olhar da menina mascarada com o rosto de Trelkovski aponta literalmente para o protagonista na cena da tortura no pátio (Figura 173).

Polanski (1984) relata que o exercício estudantil “Um Sorriso” (1957) foi proposto por um professor, sobre o tema do voyeurismo. Nele, um homem (Nikola Todorow) desce um lance de escadas e uma pequena janela chama sua atenção; pela janela, ele vê uma mulher com o busto nu, enxugando os cabelos, que não o enxerga; o homem desenha um sorriso lascivo, mas sua atenção é desviada por algo no corredor – outro homem, talvez esposo da mulher, sai para colocar as garrafas de leite na porta. O primeiro homem continua a descer as escadas, disfarçando seu ato voyeurístico, mas ao perceber que o outro homem voltou para o interior do apartamento, retorna para a janela. Nesse momento, no lugar da mulher encontra-se o homem que foi colocar as garrafas para fora, escovando os dentes – ele olha para o homem na janela e desenha um sorriso sardônico (Figuras 217 a 223).



**Figura 217.** Homem olha pela janela....



**Figura 218.** ...e seu PPV mostra a mulher seminua, exposta e que ignora seu olhar...



**Figura 219.** ...um retorno ao olhar do homem torna a mulher um PPV fechado dele, mas algo o sobressalta...



**Figura 220.** ...e ele continua a descer as escadas.



**Figura 221.** Por ser um filme silencioso, o espectador só descobre a razão de sua saída quando o segundo homem aparece com as garrafas.



**Figura 222.** Quando o segundo homem entra, o primeiro retorna para a janela,...



**Figura 223.** ...e seu PPV mostra o homem das garrafas, que olha em sua direção (último plano do filme).



**Figura 224.** Os traços impressionistas vermelhos às costas do Escritor no quarto de McAra parecem marcas de sangue.

Neste exercício estão implícitas diversas questões discutidas até aqui: a janela como metáfora do olho e dispositivo, o corpo exposto e frágil da mulher sendo possuído pelo olhar do homem na janela, o voyeurismo e o sujeito que olha como objeto de outro olhar. Se a mulher aparece extremamente fragilizada em sua nudez, inconsciente de que é vítima de um olhar e presa na estrutura sólida do ponto de vista do homem (olhar-mulher-olhar), a reversão final provocada pelo esposo que escova os dentes revela a fragilidade que também existe no

primeiro homem, agora vítima de um olhar; tanto que não é criada uma estrutura fechada de PPV, já que não há um retorno ao plano do seu olhar (em vem se olhar-homem-olhar, tem-se olhar-*contraolhar*) – ele terá fugido?

É nessa construção complexa dos olhares sobre a cena e da posição dos corpos no espaço que Polanski parece organizar seu universo ficcional. A centralidade do corpo e da definição dos lugares que ele assume é fundamental, assim como suas projeções simbólicas no espaço e suas sobreimpressões em outros corpos. Num filme de tons frios, como “O Escritor-fantasma”, parece notório que a centralidade de Ruth na trama secreta e nas mortes que ela desencadeia esteja desde cedo sinalizada por uma encenação rigorosa dos corpos em uma das cenas, com sua cabeça alinhada a um dos poucos quadros vermelhos da casa (Figura 62). Do mesmo modo, o quarto que o Escritor sem nome ocupa e que anteriormente era habitado por seu antecessor tem uma pintura expressionista sanguínea que aparece alinhada ao protagonista justo no momento em que descobrirá as fotos escondidas fundamentais na decifração do mistério (Figura 224). Em “Deus da Carnificina” (2012) as cores que vestem os corpos dos dois casais parecem assinalar diferenças inclusive nas posições políticas dos personagens, que permanecerão sempre nas entrelinhas – o casal Reilly e Foster, de classe média, uma pretensa escritora sobre as tragédias da África, um vendedor de utilidades domésticas, e que valoriza uma ‘educação pela arte’ vestem tons levemente quentes (vermelho/vinho/marrom), evocativos de um *gauchisme* histórico; enquanto isso, o par Waltz/Winslet, de classe alta, ela corretora de imóveis, ele advogado de grandes empresas, ambos aparentemente relapsos na educação do filho, carregam tons frios (azul/cinza/preto) que apontam para um direito burguês entediado (Figuras 225 e 226).



**Figura 225.** O ‘vermelho’ de Michael e Penépole...



**Figura 226.** ...e o ‘azul’ de Alan e Nancy. (“Deus da Carnificina”).

Dentre outras formas, é através do corpo que os personagens afirmam suas singularidades. Talvez por isso nos filmes em que um grupo de personagens está confinado

em um único espaço, um modo frequente de evasão daquele espaço, de experimentar algo que não seja compartilhado com os outros, seja o recurso a aparelhos sonoros, como o pequeno rádio no interior da cabine do barco de “A Faca na Água”, a que só Andrzej escuta (Figura 227), ou os telefones em “Cul-de-Sac”, “A Morte e a Donzela”, “Deus da Carnificina” e “A Vênus das Peles” (Figura 228) – esses aparelhos funcionam como representação material do ouvido, tornando possível para o personagem uma seleção do que ouvirá que o distingue dos outros e até do público (em geral, o que é falado do outro lado da linha não entra na banda sonora dos filmes, ou entra como ruído que não pode ser completamente ouvido).

Essa penetração num universo acústico inacessível aos outros personagens é, assim como as janelas e os espelhos, equivalente ao acesso à memória que a senhora de “Quando caem os anjos” (1959) (Figuras 229 e 230) e Oscar (Peter Coyote), em “Lua de Fel” (1992) realizam: nos dois casos os personagens relembram o passado em recortes narrativos que são lidos como imagens mentais dos dois, materialmente inacessíveis aos personagens ao redor – no caso de Oscar, o modo que encontra para compartilhar seu passado é a narrativa verbal que tece nos encontros com Nigel (Hugh Grant). Mesmo havendo o compartilhamento dessas imagens do passado diegético e individual com o público, elas estão intimamente ligadas aos corpos de cujas memórias fazem parte.



**Figura 227.** O rádio de Andrzej o isola do grupo (isolamento reforçado pela troca de olhares dos outros personagens).



**Figura 228.** Thomas foge para atender ao telefone sem que Vanda ouça sua conversa (“A Pele de Venus”).



**Figura 229.** A senhora com olhar perdido em “Quando Caem os Anjos”...



**Figura 230.** ...é o único corpo através do qual é possível ter acesso às imagens de seu passado.

Assim, o corpo no cinema de Roman Polanski aparece como ponto nevrálgico das imagens: se as experiências interiores dos personagens são visualmente intangíveis, é o corpo, em toda sua exposição e fragilidade, em sua materialidade crua e degeneração, na possibilidade de ser ferido, marcado e, finalmente, aniquilado, que transforma em matéria os demônios invisíveis dos sujeitos representados. Por outro lado, é na projeção de si para os outros corpos que o cercam e até para o espaço que o contém que o corpo constrói as metáforas de si, mantendo-se vivo e determinante no imaginário dos filmes.

## Considerações Finais

Desde que comecei a rever os filmes de Polanski – e a ver pela primeira vez muitos deles –, quando estava no Bacharelado de Cinema e Audiovisual da UFPE, me pareceu que a cada nova olhada, as mesmas imagens revelavam um elemento antes não visto, que amplificava os sentidos. As imagens polanskianas me pareciam sempre, ou quase sempre, complexas, intencionalmente feitas para serem decifradas – no entanto, sem que isso tornasse uma fruição despreziosa dos filmes enfadonha, pois é possível ver Polanski sem se ater aos mínimos detalhes.

Atraído por essas imagens complexas e algo familiarizado com as teorias da encenação no cinema, comecei minha pesquisa sobre as formas visuais nos filmes do diretor ainda na graduação. O trabalho “Crise no cinema de Roman Polanski” (2013) foi bastante prazeroso, embora hoje me pareça formal em demasia – isso não é um lamento, afinal ele foi um passo fundamental na construção desta dissertação e, portanto, uma etapa necessária.

Da Monografia surgiu o projeto para o Mestrado, que intitulei “Imagens-crise: A encenação no cinema de Roman Polanski” – o título pretensioso vinha de uma constatação de minha pesquisa anterior, de que haveria uma cisão/crise imagética perene entre dois elementos no interior das imagens polanskianas: o(s) personagem(ns) e o resto (o mundo, os outros personagens). Não era uma ideia de todo descabida, mas esse hífen que liga *imagem* a *crise* formou uma composição cujas associações a outras imagens-hífen logo foi notada e questionada. Já na disciplina de Teorias e Métodos de Pesquisa em Comunicação Social alguns colegas questionaram o que seriam essas tais imagens-crise, que eu teria que defini-las e que o nome denotava alguma associação com as imagens de Deleuze. Por isso, resolvi esquecer o termo.

Este trabalho buscou rastrear imagens que ressurgem no cinema de Roman Polanski. Qualquer que seja a alcunha mais apropriada, o fato é que, tendo revisto várias vezes todos eles – alguns mais de vinte vezes – há imagens e formas de fazer imagens que ressurgem através de mais de 50 anos de carreira e meu interesse recai justamente nessas formas das imagens, nesse termo de origem francesa, chamado *mise-em-scène*.

Embora não tenha sido meu foco principal, é impossível passar ao largo de toda a produção escrita sobre o diretor que estabelece conexões entre sua obra e sua turbulenta biografia – dos 31 livros que tenho sobre Polanski, menos que um terço trata dos filmes de maneira estritamente teórica e analítica. Ainda assim é preciso reconhecer que os traumas de uma criança de ascendência judia que sobreviveu à Segunda Guerra, mas teve sua mãe morta

nos campos de Auschwitz, e de um jovem que viveu sob a cortina de ferro da dominação soviética sobre a Polônia de algum modo se fazem presentes em seus filmes.

Partindo do pressuposto de que a imagem de cinema se constrói basicamente pelo jogo entre três elementos – a câmera, que representa o diretor ou a equipe de filmagem, os atores e o espaço – e que esse jogo é justamente o que se chama de encenação (prefiro usar a partir de agora o termo em português), decidi traçar não uma taxionomia, mas uma série de notas sobre as recorrências de encenação no cinema de Roman Polanski – notas fluidas e intercomunicantes, que estivessem no corpo de textos não muito fragmentados em tópicos. Assim, cheguei à forma que o texto tem: três capítulos que de algum modo tratam desse jogo, talvez priorizando um ou outro dos elementos em determinados momentos.

A primeira encenação que se estabelece num filme é aquela que define a posição do universo a ser filmado diante do mundo. Polanski é reconhecidamente um diretor de estúdios, controlador, perfeccionista e pouco afeito a deixar o imprevisto tomar conta de sua cena, por isso me pareceu interessante iniciar o texto com uma análise da penetração que um possível real tem em (alguns de) seus filmes. A tese nesse momento é não só que essa penetração existe, mas também que ela é intencional e controlada pelo diretor e sua equipe: o que pode levar à imagem interessante, embora problemática, de que em Polanski não é o mundo que contém a ficção, mas a ficção que contém o mundo.

Depois desse princípio, passei a observar as relações entre os personagens e os espaços – confirmando a óbvia e já por demais analisada situação do personagem polanskiano: um indivíduo solitário, estranho, estrangeiro e isolado do mundo (simbólica e literalmente). Neste ponto, a hipótese estabelecida não é mais que o personagem está alienado do resto – esse é um dado –, mas sim que há relação imagética entre esses dois elementos (o personagem e todo o resto) e que essa relação é intrinsecamente ficcionalizante: o personagem tanto constrói uma imagem de si para os outros como apreende o mundo a sua volta através de recortes – as janelas, por exemplo – onde se desenham microficcões dentro da ficção. O cinema de Polanski como retrato do dispositivo do próprio cinema.

Por fim, o último capítulo tratou do corpo do personagem como sujeito e objeto na construção das imagens. As duas hipóteses aqui embutidas são (1) que o corpo em Polanski representa materialmente, na forma como é mostrado, uma série de questões que podem ser entendidas como pertencentes à esfera interior do sujeito e, portanto, dificilmente representáveis por imagens e (2) que o corpo se projeta em outros elementos da cena – outros corpos humanos, objetos, lugares – imprimindo suas características nesses elementos. O corpo

sendo metáfora e ficção do lado mais abstrato do ser e o mundo ao redor como metáfora e ficção do próprio corpo.

Assim, a imagem bífida que pensei ter visto no meu projeto – duas coisas que convivem no mesmo quadro, mas não são absolutamente a mesma coisa – me parece, se não inegavelmente coerente, no mínimo plausível. Os duos real + ficção (ou real *na* ficção), sujeito + ficção (ou sujeito-ficção), mente + corpo e corpo + mundo podem ser lidos como uma convivência ao mesmo tempo conflituosa e vital que jamais será apaziguada – e que, por isso mesmo, representa uma crise no interior da imagem.

### Referências Bibliográficas:

- ABRUZZESE, Alberto. *Cinema e Romance: do visível ao sensível*. In MORETTI, Franco (org.). *A Cultura do Romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- ARENDT, Hannah. *As Origens do Totalitarismo. Antissemitismo, imperialismo, totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Lisboa : Texto & Grafia, 2005.
- \_\_\_\_\_. *La mise en scène feuilletée*. In AUMONT, Jacques (Dir.). *La Mise en Scène*. Bruxelles : De Boeck, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Limites de la fiction. Considérations actuelles sur l'état du cinéma*. Paris : Bayard, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. Campinas: Papirus, 2008.
- \_\_\_\_\_. *O Cinema e a Encenação*. Lisboa: Texto & Grafia, 2006.
- \_\_\_\_\_. *O Olho Interminável. Cinema e Pintura*. São Paulo: Cosac Neify, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Que reste-t-il du cinéma ?*. Paris : J. Vrin, 2012.
- AVRON, Dominique. *Roman Polanski*. Paris: Rivages, 1987.
- BARTHES, Roland. *O Efeito do Real*. In GENETTE, Gérard et al. *Literatura e Semiologia*. Petrópolis : Vozes, 1972.
- BAUDRY, Jean-Louis. *Cinema: Efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base*. In XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema. Antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasil, 1983.
- BAZIN, André. *Ontologia da Imagem Fotográfica*. In BAZIN, André. *O que é o cinema?*. São Paulo, Cosac Naify, 2014.
- BELLOUR, Raymond. *The Analysis of Film*. Blomington: Indiana University Press, 2000.
- BISKIND, Peter. *Como a Geração Sexo-Drogas-e-Rock'n'roll Salvou Hollywood. Easy Riders, Raging Bulls*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.
- BORDWELL, David. *Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria*. In RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria Contemporânea do Cinema. Pós-Estruturalismo e Filosofia analítica*. Vol. 1. São Paulo: SENAC, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Figuras Traçadas na Luz. A encenação no cinema*. Campinas: Papirus, 2008.

- \_\_\_\_\_. *Sobre a História do Estilo Cinematográfico*. Campinas: Ed. Unicamp, 2013.
- \_\_\_\_\_. *The Way Hollywood Tells It*. Los Angeles: University of California Press, 2006.
- BRACH, Gérard; POLANSKI, Roman. *What?*. New York: Third Press, 1973.
- BRANIGAN, Edward. *O-plano-ponto-de-vista*. In RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria Contemporânea do Cinema. Documentário e Narratividade Ficcional*. Vol.II. São Paulo: SENAC, 2005.
- BROWNE, Nick. *O espectador no texto: a retórica de No Tempo das Diligências*. In RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria Contemporânea do Cinema. Documentário e Narratividade Ficcional*. Vol.II. São Paulo: SENAC, 2005.
- BULFINCH, Thomas. *O Livro da Mitologia. Histórias de Deuses e Heróis*. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- BURCH, Noel. *Práxis do Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CABRERA, Julio. *São Tomás e 'O Bebê de Rosemary' (a filosofia e o sobrenatural)*. In CABRERA, Julio. *O Cinema Pensa. Uma introdução à filosofia através dos filmes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- CAPUTO, Davide. *Polanski and Perception – The Psychology of Seeing and the Cinema of Roman Polanski*. Chicago: Intellect, 2012.
- CARROLL, Noel. *The Philosophy of Motion Pictures*. Malden: Blackwell Publishing, 2008.
- CHION, Michel. *A Audiovisão. Som e Imagem no Cinema*. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.
- COATES, Paul. *Cul-de-Sac in context: Absurd Authorship and Sexuality*. In ORR, John. OSTROWSKA, Elżbieta. *The Cinema of Roman Polanski. Dark Spaces of the World*. London: Wallflower Press, 2006.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Carta de Marselha sobre a auto-mise-en-scène*. In COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder. A inocência perdida : cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- COUSINS, Mark. *Historia del Cine*. Barcelona: Blume, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Polanski's Fourth Wall Aesthetic*. In ORR, John. OSTROWSKA, Elżbieta. *The Cinema of Roman Polanski. Dark Spaces of the World*. London: Wallflower Press, 2006.
- CRARY, Jonathan. *Suspensões da Percepção – Atenção, Espetáculo e Cultura Moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Técnicas do Observador. Visão e Modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

- CRONIN, Paul (Ed.). *Roman Polanski, interviews*. Mississippi: University Press of Mississippi, 2005.
- DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2009.
- DORFMAN, Ariel. *Death And The Maiden*. London: Nick Hern Books, 1990.
- EAGLE, Herbert. *Polanski*. In GOULDING, Daniel J. (Ed.). *Five Filmmakers: Tarkovsky, Forman, Polanski, Szabó, Makavejev*. Blomington: Indiana University Press, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Power and the Visual Semantics of Polanski's Films*. In ORR, John. OSTROWSKA, Elżbieta. *The Cinema of Roman Polanski. Dark Spaces of the World*. London: Wallflower Press, 2006.
- EATON, Michael. *Chinatown*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- FEENEY, F. X., DUNCAN, Paul. *Roman Polanski*. Köln: TASCHEN, 2006.
- FELDMAN, Ilana. *O Apelo Realista*. Revista FAMECOS, Porto Alegre, nº 36, ago. 2008. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/4416/3316>. Acesso em: 03 Jan 2015.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir. História da Violência nas Prisões*. Petrópolis: Vozes, 2013.
- GAYRAUD, Sébastien. *La mémoire du ciment*. In TYLSKI, Alexandre. *Roman Polanski, l'art de l'adaptation*. Paris : L'Harmattan, 2006.
- GOSCILO, Helena. *Polanski's Existential Body – As Somebody, Nobody and Anybody*. In ORR, John. OSTROWSKA, Elżbieta. *The Cinema of Roman Polanski. Dark Spaces of the World*. London: Wallflower Press, 2006.
- GREGORY, Richard Landgon. *Eye and Brain. The Psychology of Seeing*. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- GUNNING, Tom. *The Cinema of Attraction. Early Film, Its Spectator and the avant-garde*. In ELSAESSER, Thomas, BARKER, Adam (Ed.). *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London: BFI Publishing, 1990.
- HALTOF, Marek. *Polish National Cinema*. New York: Bergham Books, 2002.
- HARRIS, Robert. *O Fantasma*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- IVES, David. *Venus in Fur. A play*. Illinois: Northwestern University Press, 2011.
- LACAN, Jacques. *O estádio do espelho como formador da função do eu*. In LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- LEAMING, Barbara. *Polanski, a Biography. The filmmaker as a voyeur*. New York: Simon and Schuster, 1981.

- LE BRETON, David. *Antropologia do Corpo e Modernidade*. Petrópolis: Vozes, 2013.
- LEVIN, Ira. *O Bebê de Rosemary*. São Paulo: Best Seller, 1968.
- MARIE, Michel. *A Nouvelle Vague e Godard*. Campinas: Papirus, 2011.
- MAZIERSKA, Ewa. *Roman Polanski – The Cinema of a Cultural Traveller*. New York: I.B. Tauris, 2007.
- MCKIBBIN, Tony. *Polanski and the Horror from Whithin*. In ORR, John. OSTROWSKA, Elżbieta. *The Cinema of Roman Polanski. Dark Spaces of the World*. London: Wallflower Press, 2006.
- MENDONÇA, Fernando de. *Água Viva... Imagens... Palavras... Marienbad...* In MENDONÇA, Fernando de. *A Modernidade em Diálogo. O Fluir das Artes em Água Viva*. Recife: Ed. Universitária/UFPE, 2011.
- MET, Philippe. *L'image Entre Lettre et Esprit*. In TYLSKI, Alexandre. *Roman Polanski, l'art de l'adaptation*. Paris : L'Harmattan, 2006.
- MITRY, Jean. *Esthétique et Psychologie du Cinéma*. Paris : Éditions du Cerf, 2001.
- MOINE, Raphaëlle. *Cinema Genre*. Malden: Blackwell Publishing, 2008.
- MORRISON, James. *Roman Polanski*. Chicago: University of Illinois Press, 2007.
- MOURLET, Michel. *Sur un art ignoré*. In MOURLET, Michel. *Sur un art ignore. La mise en scène comme langage*. Paris : Ramsay, 2008[a].
- \_\_\_\_\_. *Une lucidité virile*. In MOURLET, Michel. *Sur un art ignore. La mise en scène comme langage*. Paris : Ramsay, 2008[b].
- NAFICY, Hamid. *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton University Press, 2001.
- NAGIB, Lúcia. *World Cinema and the Ethics of Realism*. New York: Continuum, 2011.
- NEALE, Steve. *Genre and Hollywood*. New York: Routledge, 2000.
- OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. *A Mise-en-scène no Cinema*. Campinas : Papirus, 2013.
- ORR, John. *Polanski: The Art of Perceiving*. In ORR, John; OSTROWSKA, Elżbieta. *The cinema of Roman Polanski. Dark spaces of the world*. London : Wallflower Press, 2006.
- POLANSKI, Roman. *El cuchillo en el agua, Repulsión, Cul-de-Sac*. Barcelona: Aymá, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Roman de Polanski*. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- PRÉDAL, René. *Esthétique de la mise en scène*. Paris : Éditions du cerf, 2007.
- RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível – Estética e Política*. São Paulo: Editora 34, 2009 [a].
- \_\_\_\_\_. *O Inconsciente Estético*. São Paulo: Ed. 34. 2009 [b].
- RIBEIRO, Douglas Deó. *Crise na Obra de Roman Polanski*. Recife: O Autor, 2013.

- SANDFORD, Christopher. *Polanski, uma vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. In SHAKESPEARE, William. Hamlet/Rei Lear/Macbeth. São Paulo: Abril, 2010.
- TOPOR, Roland. *O Inquilino*. Rio de Janeiro: Record, 1976.
- TRUFFAUT, François. *Uma certa tendência do cinema francês*. In TRUFFAUT, François. O Prazer dos Olhos. Escritos sobre cinema. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- TYLSKI, Alexandre. *Roman Polanski. Ses premiers films polonais*. Lyon: Áleas Éditeur, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Roman Polanski. Rosemary's Baby. 1968*. Biarritz: Atlantica, 2010
- XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico. A Opacidade e a Transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- ZERNIK, Clélia. *Perception-cinéma. Les enjeux stylistiques d'un dispositif*. Paris : J. Vrin, 2010.

### Referências Visuais:

**Accatone – Desajuste Social.** Título original: Accatone. País: Itália. Direção: Pier Paolo Pasolini. Ano de produção: 1961.

**Acossado.** Título original: À Bout de Soufle. País: França. Direção: Jean-Luc Godard. Ano de produção: 1960.

**Ano Passado em Marienbad, O.** Título original: L'anée dernière à Marienbad. País: França. Ano de produção: 1961.

**Assassinato [curta].** Título original: Mordestwo. País: Polônia. Direção: Roman Polanski. Ano de produção: 1957.

**Aimez-vous les Femmes?.** País: França. Direção : Jean Léon. Ano de produção: 1964.

**Bebê de Rosemary, O.** Título original: Rosemary's Baby. País: Estados Unidos. Direção: Roman Polanski. Ano de produção: 1968.

**Busca Frenética.** Título original: Frantic. País: Estados Unidos e França. Direção: Roman Polanski. Ano de produção: 1987.

**Caldeira do Diabo, A [serie de TV].** Título original: Peyton Place. País: Estados Unidos. Direção: Ted Post e outros. Ano de produção: 1964 - 1969.

**Chinatown.** Título original: Idem. País: Estados Unidos. Direção: Roman Polanski. Ano de produção: 1974.

**Cidadão Kane.** Título original: Citizen Kane. País: Estados Unidos. Direção: Orson Welles. Ano de produção: 1941.

**Cinema Erótico [curta].** Título original: Cinéma Érotique (Segmento de: Chacun son Cinema). País: França. Direção: Roman Polanski. Ano de Produção: 2007.

**Cinco Meninos da Rua Barska, Os.** Título original: Piatka z ulicy Barskiej. País: Polônia. Diretor: Aleksander Ford. Ano de produção: 1954.

**Crimes da Alma.** Título original: Cronaca di um amore. País: Itália. Diretor: Michelangelo Antonioni. Ano de Produção: 1950.

**Cul-de-Sac.** Título original: Cul-de-sac. País: Inglaterra. Direção: Roman Polanski. Ano de produção: 1966.

**Dama do Lago, A.** Título original: Lady in the Lake. País: Estados Unidos. Direção: Robert Montgomery. Ano de produção: 1947.

**Dança dos Vampiros, A.** Título original: The Fearless Vampire Killers. País: Estados Unidos. Direção: Roman Polanski. Ano de produção: 1966.

**Deus da Carnificina.** Título original: Carnage. País: França, Alemanha e Polônia. Direção: Roman Polanski. Ano de produção: 2011.

**Dois Homens e um Guarda-roupa [curta].** Título original: Dwaj Ludzie z Szafą. País: Polônia. Direção: Roman Polanski. Ano de produção: 1958.

**E Deus Criou a Mulher.** Título original: Et Dieu crea la femme. País: França. Direção : Roger Vadim. Ano de produção: 1956.

**Elektra, Meu Amor.** Título original: Szerelmem, Elektra. País: Hungria. Direção: Miklós Jancsó. Ano de produção: 1974.

**Encouraçado Potemkin, O.** Título original: Bronenosets Potemkin. País: Rússia. Direção: Sergei Eisenstein. Ano de produção: 1925.

**Entrevista com Roman Polanski.** Título Original: Interview with Mr. Polanski. País : França, Alemanha, Grã-Bretanha. Direção: Laurent Bouzereau. Ano de Produção: 2010.

**Escritor-Fantasma, O.** Título original: The Ghost Writer. País: França, Alemanha e Grã-Bretanha. Direção: Roman Polanski. Ano de produção: 2010.

**Faca na Água, A.** Título original: Nóż w wodzie. País: Polônia. Direção: Roman Polanski. Ano de produção: 1962.

**Festim Diabólico.** Título original: Rope. País: Estados Unidos. Direção: Alfred Hitchcock. Ano de Produção: 1948.

**Geração.** Título original: Prokolenie. País: Polônia. Direção: Andrzej Wajda. Ano de produção: 1954.

**Gordo e o Magro [curta].** Título original: Le Gros et le Maigre. País: França. Direção: Roman Polanski. Ano de produção: 1961.

**Hamlet.** Título original: Hamlet. País: Grã-Bretanha. Direção: Laurence Olivier. Ano de Produção: 1948.

**Incompreendidos, Os.** Título original: Les 400 coups. País: França. Direção: François Truffaut. Ano de produção: 1959.

**Inquilino, O.** Título original: Le Locataire. País: França. Direção: Roman Polanski. Ano de produção: 1976.

**Interrompendo a Festa [curta].** Título original: Rozbijemy Zabawę. País: Polônia. Direção: Roman Polanski. Ano de produção: 1957.

**Lampa [curta].** Título original: Lampa. País: Polônia. Direção: Roman Polanski. Ano de produção: 1959.

**Laranja Mecânica.** Título original: Clockwork Orange. País: Estados Unidos. Direção: Stanley Kubrick. Ano de produção: 1971.

**Lua de Fel.** Título original: Bitter Moon. País: França, Grã-Bretanha e Estados Unidos. Direção: Roman Polanski. Ano de produção: 1992.

**Macbeth.** Título original: The Tragedy of Macbeth. País: Estados Unidos. Direção: Roman Polanski. Ano de produção: 1971.

**Madre Joana dos Anjos.** Título original: Matka Joanna od aniolów. País: Polônia. Direção: Jerzy Kawalerowicz. Ano de produção: 1961.

**Mamma Roma.** País: Itália. Direção: Pier Paolo Pasolini. Ano de produção: 1962.

**Mamíferos [curta].** Título original: Ssaki. País: Polônia. Direção: Roman Polanski. Ano de produção: 1963.

**Morte e a Donzela, A.** Título original: Death and The Maiden. País: Grã-Bretanha, Estados Unidos e França. Direção: Roman Polanski. Ano de produção: 1994.

**Nascido Para Matar.** Título original: Full Metal Jacket. País: Estados Unidos. Direção: Stanley Kubrick. Ano de produção: 1987.

**No Tempo das Diligências.** Título original: Stagecoach. País: Estados Unidos. Direção: John Ford. Ano de Produção: 1939.

**Oliver Twist.** Título original: Idem. País: Grã-Bretanha, República Tcheca, França e Itália. Direção: Roman Polanski. Ano de produção: 2005.

**Pele de Vênus, A.** Título original: La Vénus à la fourrure. País: França. Direção : Roman Polanski. Ano de produção: 2013.

**Pianista, O.** Título original: The Pianist. País: França, Polônia, Alemanha e Grã-Bretanha. Direção: Roman Polanski. Ano de produção: 2002.

**Piratas.** Título original: Pirates. País: França e Tunísia. Direção: Roman Polanski. Ano de produção: 1986.

**Quando Caem os Anjos/ Anjos Caídos** (curta-metragem). Título original: Gdy Spadają Anioły. País: Polônia. Direção: Roman Polanski. Ano de produção: 1959.

**Quê?.** Título original: Che? Países: Itália, França e Alemanha. Direção: Roman Polanski. Ano de produção: 1972.

**Repulsa ao Sexo.** Título original: Repulsion. País: Inglaterra. Direção: Roman Polanski. Ano de produção: 1965.

**Rio de Diamantes, O [média].** Título original: La Rivière de Diamants (segmento de Le Plus Belles Escroqueries Du Monde). Países: França, Itália, Japão e Holanda. Direção: Roman Polanski. Ano de produção: 1964.

**Salmo Vermelho.** Título original: Még kér a nép. País: Hungria. Direção: Miklós Jancsó. Ano de produção: 1972.

**Sorriso, Um [curta].** Título original: Uśmiech Zębiczny. País: Polônia. Direção: Roman Polanski. Ano de produção: 1957.

**Teorema.** País: Itália. Direção: Pier Paolo Pasolini. Ano de produção: 1968.

**Tess.** Título original: Idem. País: França e Grã-Bretanha. Direção: Roman Polanski. Ano de produção: 1980.

**Tortura do Medo, A.** Título original: Peeping Tom. País: Inglaterra. Direção: Michael Powell. Ano de produção: 1960.

**Trem Noturno.** Título original: Pociąg. País: Polônia. Direção: Jerzy Kawalerowicz. Ano de produção: 1959.

**Último Portal, O.** Título original: The Ninth Gate. País: Espanha, França e Estados Unidos. Direção: Roman Polanski. Ano de produção: 1999.

**Weekend of a Champion.** País: Inglaterra. Direção: Frank Simon e Roman Polanski. Ano de produção: 1972.