

Olho mecânico: o cinema de Juan José Campanella no filme *el secreto de sus ojos**

The mechanical eye: the Juan José Campanella style in the film the secret in their eyes

Resumo

A comunicação está presente na vida de todos os seres humanos. Desde a simples atitude de falarmos todos os dias com amigos e familiares, até as notícias dadas por televisões, rádios, portais e jornais. Do puro entretenimento a informações que podem mudar o rumo do mundo. Uma das formas mais apreciadas pelo público é o cinema. Apresentado em 1895, foi a primeira mídia que colocou os acontecimentos estáticos em movimento e trouxe para ele o status de representante da realidade. Diferente do esperado, o cinema rompeu as expectativas de seus criadores e foi disseminado por todo o mundo, mas foi na Europa e nos Estados Unidos que se tornou um grande e rentável mercado. Na América Latina, destaca-se na Argentina, no Brasil e no México, muito por conta do financiamento dos governos e de grandes conglomerados midiáticos. O foco foi entender por que Juan José Campanella se volta para o mercado mundial, rompendo as barreiras de seu país. Para isso, foi feita a análise de um de seus filmes, *El Secreto de sus Ojos* (O Segredo de seus Olhos), vencedor do Oscar de melhor filme estrangeiro em 2010.

Palavras-chave: Cinema. Cinema argentino. *El Secreto de sus Ojos*. Juan José Campanella.

Abstract

The communication is present in the life of all human beings. From the simple action of talking all day with friends and family, even the news given by televisions, radios, newspapers and portals. Since pure entertainment to information that can change the course of the world. One of the most appreciated by the public is the cinema. Introduced in 1895, was the first media events put static in motion, and brought him the status of representative of reality. Unlike expected, the film broke the expectations of its creators and was widespread throughout the world, but it was in Europe and the United States has become a large and profitable market. In Latin America, this one stands out in Argentina, Brazil and Mexico, in large part because of funding from governments and large media conglomerates. In this monograph, the focus was to understand, because Juan Jose Campanella stands for the world market, breaking the barriers of his country. And this was done analysis of his film *El Secreto de sus Ojos*, Oscar winner for best foreign film in 2010.

Keywords: Cinema. Argentine cinema. *El Secreto de sus Ojos*. Juan Jose Campanella.

Igor Valim¹
Flor Marlene E. Lopes²

* Artigo recebido em ?/20??

Aprovado em ?/20??

¹ Bacharel em Jornalismo pelo Centro Universitário de Brasília – UniCEUB – E-mail: igorvalim.f@gmail.com

² Doutora em Semiótica. Docente no Curso de Comunicação no UniCEUB. Docente e Coordenadora dos Cursos de Pós-Graduação da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes –Fadm. – E-mail: flor.mel59@gmail.com

1 Introdução

O cinema, considerado uma das artes existentes no mundo, é apreciado e aclamado por todos desde o seu surgimento. Rompeu grandes barreiras até se tornar um mega mercado que, além de movimentar bilhões de dólares todos os anos, aparentemente, não enfrenta crise econômica. Além de arte, o cinema compõe a área da comunicação, já que é uma ferramenta de livre expressão e dissemina informação e cultura para todos. Sua expansão fez com que o cinema mudasse a forma com que as pessoas enxergavam o mundo, já que em seus primórdios o cinema era usado como ferramenta de crítica, diferentemente das histórias glamorosas e fantásticas que temos hoje.

O objetivo foi analisar o trabalho, como diretor, de Juan José Campanella no filme *El Secreto de sus Ojos*. Segundo Truffaut (2004), o autor de um filme é o diretor, e apenas ele, ainda que não tenha escrito uma linha do roteiro. Sendo Campanella o autor, a proposta em analisar as técnicas filmicas dessa obra procurou responder se seria ele o responsável pela premiação do filme com o Oscar de melhor película estrangeira, pois antes, outro filme seu já concorrera a essa honraria da sétima arte.

No referencial teórico, abordaram-se algumas considerações sobre a história do cinema mundial, latino-americano e argentino. Além disso, traz a trajetória do diretor e uma breve análise de outros dois filmes de sucesso no cenário mundial.

A metodologia utilizada no desenvolvimento deste trabalho apresenta o estudo de caso e a análise filmica da obra “*El Secreto de sus Ojos*”. A análise foi realizada a fim de observar características do autor na obra e sua influência em tornar o filme um sucesso. E, finalmente, nas considerações finais, apresentam-se os resultados obtidos do estudo e da análise frente aos questionamentos iniciais.

2 Referencial teórico

2.1 Incursões preliminares do cinema

No dia 28 de dezembro de 1895, em Paris, as pessoas puderam ter o primeiro contato com o cinema. Diferente do que temos hoje, essa apresentação deu-se por meio de filmes curtíssimos, filmados por uma única câmera que não se movimentava, sem cores e sem som. O que mais surpreendeu o público, presente naquele dia, foi

o filme que mostrava um trem que chegava à estação; o ângulo da filmagem dava a impressão de que a locomotiva, que vinha de longe, logo iria invadir a sala toda. A plateia se assustou com a realidade que o cinema ali trazia, apesar de todos saberem que o trem projetado na tela não era verdadeiro. Jean-Claude Bernardet (2000) acredita que essa ilusão, impressão de realidade, foi provavelmente a base do grande sucesso do cinema.

[...] um dos mais importantes é da impressão de realidade vivida pelo espectador diante do filme. Mais do que o romance, mais do que a peça de teatro, mais do que o quadro do pintor figurativo, o filme nos dá o sentimento de estarmos assistindo diretamente a um espetáculo quase real (METZ, 1977, p.16).

Para Lumière, um dos inventores do cinema, o *cinematógrafo* seria uma novidade de vida breve e que só poderia servir como instrumento científico para pesquisas, já que ele nasceu devido à necessidade de estudar os movimentos que não poderiam ser analisados pelos olhos humanos. “Há entre o aparato cinematográfico e o olho natural uma série de elementos e operações comuns que favorecem uma identificação do meu olhar com o da câmara” (XAVIER, 1999, p.369), daí a expressão o “olho mecânico”.

Essa complexa tralha mecânica e química permitiu afirmar uma outra ilusão: a arte objetiva, neutra, na qual o homem não interfere [...]. A mecânica elimina a intervenção e assegura a objetividade. Portanto, sem intervenção, sem deformação, o cinema, coloca na tela pedaços de realidade, coloca na tela a própria realidade (BERNARDET, 2000, p.16).

A evolução ocorreu de forma tão forte que de instrumento científico, passando por impressão de realidade, o cinema virou a prova da verdade. Para o estudioso Ismail Xavier (1999), em nossa cultura, o processo fotográfico tem grande poder sobre as convicções desse tipo de observador, assim embalado pela evidência empírica trazida pela imagem. Já para os autores Bernard Taufour, Robert Claude e Victor Bachy (1982), o cinema propõe numerosos problemas que determinam o futuro intelectual e moral dos povos. Sendo assim, o que acontecia na vida estava nas telas, e aquilo que havia sido projetado no cinema realmente acontecia.

O cinema não se tornou apenas uma linguagem de grande poder ou uma arte de apreciação mundial, virou também uma das indústrias mais sólidas do capitalismo, “mercadoria abstrata” (BERNARDET, 2000, p. 29), ou

seja, [...] é uma mercadoria que não se estoca e é iminente-mente perecível” (BERNARDET, 2000, p. 29). Apesar disso, movimentam bilhões de dólares por ano que, frente às crises econômicas, não sofre fortes abalos.

O referencial mais latente é a indústria de Hollywood que se fortaleceu após a Primeira Guerra Mundial, quando os diretores franceses e alemães, financiados pelos norte-americanos, foram para os Estados Unidos “[...] ganhar dinheiro e bajular o ‘gosto’ do público” (BACHY; CLAUDE; TAUFOUR, 1982, p. 20). Não só os norte-americanos compõem o sucesso da sétima arte, escolas do cinema Cult, menos comercial e mais conceitual, como a francesa (“Cais das Sombras”), a alemã (“O judeu Suss”) e a italiana (“As noites de Cabiria”), comprovam a força do cinema no cotidiano humano e o seu poder de conquista, no qual Lumière não acreditava.

2.2 Cinema latino-americano

O cinema na América Latina mostrou seu potencial de produção na década de 1930 com destaque para México e Argentina, e de forma mais tímida, no Brasil. O que deu força a esses três países foi o grande investimento financeiro que possibilitou a criação de um mercado cinematográfico, capaz de conduzir todas as etapas que englobam a produção de filmes. Já em Cuba, por exemplo, o cinema teve seu ápice em 1960, subsidiado pelo governo até a queda do muro de Berlim e o fim dos países socialistas.

“As indústrias brasileira e argentina deixaram de existir como tais há quatro ou cinco décadas” (GENTINO, 2007, p. 26); isso aconteceu devido à falta de investimento, fazendo com que seus estúdios e toda estrutura física ficasse velha e obsoleta. Já os poucos que sobraram encontraram na televisão e na publicidade oportunidades mais rentáveis. No México, também faltaram investimentos, mas, mesmo assim, a maioria de seus estúdios se manteve, fazendo com que esse mercado se destacasse como o mais forte da América Latina. “No entanto, nesses três países se consolidou, nas últimas décadas, a existência de poderosos conglomerados midiáticos como a Rede Globo, no Brasil; Patagonik, Clarín, Telefónica e Walt Disney, na Argentina; Televisa e Azteca, no México” (GENTINO, 2007, p. 26), criando uma grande rede de produção cinematográfica e respondendo por mais da metade de todos os filmes lançados todo ano.

Porém, a hegemonia das grandes empresas televisivas no mercado do cinema faz com que os filmes lançados, em partes, sejam um elo, um braço, das atrações da “telinha”, com o intuito de manter o poder dessas empresas sobre os conteúdos passados aos brasileiros. Isso fez com que Paulo Paranaguá, estudioso do cinema latino-americano, questionasse a existência de um cinema latino-americano, já que o número de produções é considerado inexpressivo.

Essas empresas de capital financeiro extremo acabam por engolir as pequenas produções, que perdem espaço. Muitas vezes, até gravam os filmes, devido a incentivos governamentais, mas, por falta de dinheiro, não terminam todo o processo de produção e não chegam às “telonas”.

2.2.1 Cinema Argentino

Foi com uma máquina emprestada pelos irmãos Lumière, no dia 18 de julho de 1896, que aconteceu a primeira exibição do cinema na Argentina e pouco tempo depois, em 1897, o país já exibia um dos primeiros filmes de produção própria, o curta *La Bandera Argentina*. A partir de então, vieram mais produções do cinema mudo e também de documentários, *La revista de la escuadra Argentina*, em 1901, foi um dos grandes destaques naquele momento. Dez anos após o início das produções argentinas, em 1907, ocorrem os primeiros ensaios de cinema sonoro, em que a imagem era acoplada a um registro sonoro. As temáticas dos filmes limitavam-se a refletir eventos sociais, paisagens, desfiles militares e grandes funerais (GAMARRA, 2008, p. 5).

Com um começo sólido, o cinema argentino, até o início da Segunda Guerra Mundial, era o grande produtor de filmes para o mundo ibérico, mas perdeu esse posto devido à dificuldade em importar películas virgens, para gravação, dos Estados Unidos. A escassez causada pela troca de prioridades devido à guerra motivou a crescente intervenção do Estado no financiamento e distribuição de filmes virgens (GAMARRA, 2008, p. 7) e com isso, veio também a censura. Com o fim da guerra, o volume de filmes voltou ao patamar que colocou a Argentina como grande produtora de material cinematográfico; porém, o forte poder da censura fez dessas produções, pós-guerra, filmes sem sabor, originalidade e nem mesmo nacionalidade, que ainda vinham dubladas em

inglês, e poderiam passar por filmes “B” de Hollywood (SADOUL, 1983, p. 459).

Com o fim da ditadura, em 1973, o cinema argentino voltou a sua intensidade crítica e popular. Porém, sua projeção ainda não tinha impacto comercial, fato que começou a mudar em meados dos anos de 1990 com a sanção da Nueva Ley de Cine, que faz com que o cinema e a televisão captem recursos para financiar produções, estabelecendo regimes de coprodução internacionais.

A modificação do papel do Estado nas cinematografias da América Latina não foi imposta de cima para baixo. Ela correspondeu em certa medida à própria solicitação do meio profissional. Diante das condições decorrentes de uma presença hegemônica, massiva, da produção estrangeira e das distribuidoras multinacionais, os simples mecanismos do mercado não permitiram a consolidação de um cinema nacional. Assim, o Estado foi considerado o único fator capaz de abrir uma brecha na dominação estrangeira (PARANAGUÁ, 1985, p. 87).

Os autores que surgiram como novos produtores da cultura argentina são Daniel Burman (EL ABRAZO partido, de 2004), Fabián Bielinsky (NUEVE Reinas, de 2000), Lucrecia Martel (LA CIÉNAGA, de 2001), Pablo Trapero (MUNDO Grúa, de 1999) e Juan José Campanella (EL HIJO de La Novia, de 2001).

2.2.2 Novo cinema argentino

O considerado por uns “Novo Cinema Argentino”, e por outros, “Cinema Argentino Contemporâneo” surgiu no final dos anos de 1990 e começo dos anos 2000. A demonstração de que o cinema argentino havia mudado foi em 2001, junto com a crise econômica do país, a sétima arte, como em seu surgimento, provou ser um instrumento de reflexo da realidade e deu a resposta para a crise com inúmeras produções cinematográficas.

A noção do cinema argentino como resposta à crise foi usada como uma forma de comercializá-lo, ao capitalizar o fascínio pela crise e pela idéia de efervescência cultural em tempos difíceis. Entretanto, essa idéia traz também vestígios de uma concepção da arte e da produção cultural, e em especial aquela feita no mundo subdesenvolvido, como algo que surge do sofrimento humano e como reflexo de uma época turbulenta (JUZ, 2010, p. 2).

O foco que caracteriza o cinema argentino a partir dos anos de 1990 é a preocupação com os problemas sociais. O crescente número de moradores de rua e crimes

de forma geral chamavam a atenção do público, “[...] mas no Novo Cinema Argentino nós raramente vemos denúncias explícitas da ditadura ou das políticas de perseguição de Menem durante os anos de 1990” (PAGE, 2009, p. 40). Tratar da realidade social fez com que o cinema argentino rompesse barreiras geográficas e ganhasse notoriedade no mercado cinematográfico mundial, como um produtor de filmes comerciais de conteúdo e capazes de concorrer com os demais filmes produzidos na Europa e nos Estados Unidos.

2.3 Juan José Campanella

Juan José Campanella nasceu em 1959, no dia 19 de julho. Argentino da capital Buenos Aires, Campanella é diretor, roteirista e ator, ou seja, um dos cineastas mais completos e comerciais do cinema argentino contemporâneo. O primeiro filme que dirigiu foi *Prioridad Nacional*, em 1979. O cineasta argentino estudou nos Estados Unidos durante quatro anos e, assim que terminou os estudos, filmou o segundo longa metragem *Victoria 392*. De volta à Argentina, em 1999, filmou seu primeiro filme de grande sucesso, *El hijo de la novia*, lançado em 2001 e indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro de 2002.

Repetindo o sucesso de 2001, Campanella lançou em 2004, novamente com o astro argentino Ricardo Darín no papel principal, assim como em *El hijo de la novia*, o filme *Luna de avellaneda*, que, apesar de não ter tido uma repercussão tão forte como o anterior, foi um filme de ótimas críticas. O último dos três sucessos de Campanella foi o vencedor do Oscar de melhor filme estrangeiro de 2010, *El Secreto de sus Ojos*, instrumento de estudo deste trabalho.

Campanella mistura em seus filmes passagens de suspense, drama, e, quando o espectador menos espera, uma cena bem humorada e outra de puro romantismo. Esses acontecimentos sucedem de forma cíclica o que faz de um roteiro denso um filme leve e não cansativo. Característica presente nos filmes de Campanella são as histórias que tratam do cotidiano, ou seja, ações interpretadas que podem ultrapassar as telas e acontecer na vida de qualquer um, além de seus personagens sempre remeterem ao passado para que possam resolver assuntos pendentes.

Sou interessado no tema da recordação, das memórias. Acredito que é importante encerrarmos

as etapas de nossas vidas. Meus filmes têm isso, personagens que querem seguir adiante e precisam voltar ao passado para resolver algumas situações. Pode acontecer com todos nós: precisamos encerrar ciclos para começar uma nova vida (CAMPANELLA, 2001, p. 1).

Os filmes do diretor, normalmente, englobam duas ou mais histórias dentro de uma trama maior. Muito parecido com as novelas e seriados, talvez por isso suas obras sejam um sucesso de público, por retratar o que as pessoas já estão acostumadas a ver todos os dias em suas casas. Também por isso, assemelhe-se ao estilo *Hollywood*, não apenas pelo seu passado nos Estados Unidos, mas também por essa característica de transformar uma história regional em uma aventura dramática, vemos, por exemplo, como Jorge convida Laura para tomar um drinque e continuar a conversa, mas ela tinha que trabalhar e deixa Jorge que, extasiado com aquela mulher, prefere não ir mais jantar com Leti. Uma semana se passa após esse dia e Jorge volta à redação para entregar mais um conto a ser publicado. Lá recebe a notícia que seu amigo Mastronardi havia morrido. Tal acontecimento mudou a vida de Jorge que decide não deixar mais as coisas passarem. Por isso, ele vai atrás de Laura e desde então eles vivem uma história de amizade, amor, ódio e paixão.

Juan José Campanella mostra nesse filme as fraquezas, dúvidas, alegrias e outros sentimentos que um homem de meia idade vive quando confrontado com a morte. O baque que o ser humano passa quando percebe que tudo o que vivemos é perecível, que a vida que hoje desfrutamos pode acabar a qualquer momento e por isso temos que confrontar nossas histórias e colocar um ponto final naquilo que achamos que realmente acabou, a fim de recomeçarmos algo que pensávamos ter acabado, mas nos enganamos.

3 Metodologia

Com o intuito de fazer com que o trabalho seja sólido e que sua estrutura teórica seja bem fundamentada, foi escolhido o método de pesquisa bibliográfica. A pesquisa bibliográfica é o início de todo trabalho científico; é a partir dela que as ideias iniciais vão tomando forma e saindo do plano empírico para o plano teórico. Para Stumpf (2005, p.51), a pesquisa bibliográfica é o “planejamento global inicial”, passa por todo um processo de identificação até a obtenção da bibliografia, para que aí

o estudioso possa desenvolver o seu trabalho científico agregando “[...] o entendimento do pensamento dos autores, acrescidos de suas próprias idéias e opiniões”.

Devido a proposta de analisar o filme *El secreto de sus ojos* e tentar entender o que tornou esse filme tão especial para que ganhasse um Oscar, maior premiação do cinema internacional, foi agregado à técnica anterior, o método de leitura e a análise da imagem. Segundo Coutinho (2005), a análise de imagem é “[...] compreender as mensagens visuais como produtos comunicacionais” e também o estudo de caso que é uma investigação empírica com seus procedimentos, formas de resolução, já determinadas. De acordo com Yin (2001, p. 52) “[...] é uma investigação empírica que investiga um fenômeno contemporâneo dentro de seu contexto da vida real”.

Ao agregar essas três técnicas, o trabalho tem como objetivo destrinchar as formas com que o diretor compõe o enredo contado no filme e como esses recursos utilizados fazem com que a história cinematográfica se confunda e se encaixe com o contexto do dia a dia.

4 Estudo de caso

O filme analisado, *El secreto de sus ojos* (O segredo de seus olhos), produzido por Tornasol Films S.A., Haddock Films S.R.L, 100 Bares S.A, com a participação de TVE e Canal + España, como dito antes neste trabalho, empresas de televisão que estão à frente do mercado audiovisual na América Latina, ainda contou com o apoio do Instituto Nacional de Cine y Artes Visuales (INCAA) e do Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) e financiamento do Instituto de Crédito Oficial (ICO) do Ministério da Cultura argentino. O diretor Juan José Campanella foi também quem escreveu o roteiro com a companhia de Eduardo Sacheri, já que o filme foi baseado no livro de Eduardo, *La pregunta de sus ojos*.

Lançado em 2009, na Argentina, o filme é distribuído no Brasil pela Europa Filmes, uma das maiores distribuidoras de filmes no mundo. A obra é considerada o melhor filme de Campanella, não apenas pelos entendedores de cinema, que consagraram a produção com o Oscar de melhor filme estrangeiro, mas também pelos espectadores. Segundo o site *Veja.com*, *El secreto de sus ojos* (O segredo de seus olhos) é o “[...] filme nacional de

maior sucesso de bilheteria na Argentina nos últimos 35 anos, com mais de 2,5 milhões de espectadores e arrecadação de 8,5 milhões de dólares”.

A história que encantou a todos retoma a angústia de um trabalhador que acaba de se aposentar do juizado penal e retorna a Buenos Aires com o intuito de escrever um livro que conta a história, real, de um assassinato e todos os seus desdobramentos. Benjamín Espósito (Ricardo Darín) é um oficial da justiça argentina que encara todas as suas investigações com garra, na certeza de que irá solucionar cada uma delas, até o momento em que se depara com o assassinato de uma mulher que, no início, aparenta ser mais um caso de homicídio normal, porém ele se enganará.

O ano era 1974, e o país vivia relações muito complicadas quando o assunto era política, justiça e crimes. Por isso, toda sua firmeza e dedicação em solucionar o caso vão por água abaixo quando ele é afastado da jurisdição em que o assassinato se encontrava para outra cidade. Depois de 25 anos, retorna e começa a escrever seu livro tão sonhado, mas a forma com que Espósito redige a história faz com que o resgate de lembranças adormecidas mostre que erros foram cometidos, não apenas no que diz respeito ao caso, mas como também em suas ações na vida pessoal.

4.1 Análise fílmica

O objetivo desta análise foi observar as técnicas empregadas pelo diretor nas cenas consideradas chaves para o desenvolvimento do enredo. Segundo Coutinho (2005, p. 341),

[...] a análise da imagem cinética, para além da aparente naturalidade propiciada pelo movimento, deve levar em conta especialmente os aspectos temporais desse registro visual, o desenrolar da cena, e a forma pela qual se mostram esses momentos.

De acordo com Martin (2003), quando os diretores tiveram a ideia de fazer com que a câmera, antes estática, ganhasse movimento, criou-se a sensação de realidade, já que esses movimentos lembram a liberdade que nossos olhos têm, de olhar para lugares diversos em um grande plano. Talvez por isso Campanella mescle na primeira cena do filme filmagens com uma câmera estática, que dá ao espectador a riqueza dos detalhes, em uma câmera que acompanha o olhar da atriz, que observa o personagem

principal que se desloca pela plataforma do trem, e com isso a noção de profundidade é mais bem observada. Ao mesmo tempo em que isso acontece, o diretor optou por somar à cena uma trilha sonora densa que, segundo Turner (1997), acompanha e aumenta o realismo de um filme e tenta transmitir a importância emocional daquela cena na história. Tudo ao redor dos dois foi gravado em baixa velocidade, comunicando aos espectadores o que apenas importava naquele momento que era o sentimento que existia entre aquelas duas pessoas, e aquilo que acontecia ao redor não passava de um adereço, ou seja, completo do contexto maior.

Após esse início, começa a história de Benjamín Espósito que sonha em escrever um livro, e o diretor mostra as dificuldades que ele enfrenta em começar essa história. Desde suas inquietudes em seu apartamento, gravados em planos detalhes, até sua visita ao Tribunal Penal de Buenos Aires. É lá, em uma conversa com sua antiga chefe, que Espósito recorda o caso inspirador de seu livro. Campanella optou por contar o passado como se fosse parte da narrativa atual, com a diferenciação de tempo por meio das fisionomias e vestuário que, conforme Martin (2003), também fazem parte das diferentes ferramentas dos meios de expressão fílmica.

Outra cena importante para o desenvolvimento do filme é a chegada de Espósito na cena do crime. Juan José Campanella decidiu gravar em primeiro plano, “[...] o primeiro plano sugere, portanto, uma forte tensão mental do personagem” (MARTIN, 2003, p. 40). A entrada de Benjamín ao quarto onde aconteceu o assassinato, a cena que até então era do personagem observado algo, sofre um corte e mostra à câmera, em plano geral, localizada atrás de Espósito e do inspetor que o acompanhava. Campanella utiliza esse ângulo para que essa tomada seja identificada como ponto de vista dos personagens, ou seja, os espectadores estariam vendo os detalhes da cena pós-crime, bem como aqueles personagens.

A escolha de cada plano é condicionada pela clareza necessária à narrativa: deve haver adequação entre o tamanho do plano e seu conteúdo material, por um lado (o plano é tanto maior ou próximo quanto menos coisa há para ver), e seu conteúdo dramático por outro (o tamanho do plano aumenta conforme sua importância dramática ou significação ideológica) (MARTIN, 2003, p. 37).

Não diferente da primeira cena do filme, Campanella decidiu incluir uma trilha sonora que se sobrepõe às

falas ditas naquele momento, fazendo com que o diálogo se tornasse uma espécie de *background* (informação que fica ao fundo). Junto com os quadros em primeiríssimo plano, primeiro plano e plano detalhe, técnicas usadas para compor a tristeza daquele acontecimento.

Benjamín acompanha o inspetor da polícia até o local de trabalho do esposo da mulher assassinada. Chegando lá, a câmera está localizada em um prédio vizinho que, através de um plano geral, mostra o inspetor e Espósito perguntando para o homem se ele era o marido daquela mulher que havia sido assassinada; ele diz que sim, então ocorre um corte para uma copa onde a câmera está fixa e localizada atrás de um objeto que Campanella usou para compor aquele diálogo.

Com o barulho da chaleira fervendo a água, o filme volta para os tempos atuais e percebemos que Espósito se encontra novamente em sua casa escrevendo aquele assassinato. Essa é mais uma demonstração de que no filme dirigido pelo argentino, presente e passado se misturam, já que, sem demorar muito, o filme retoma para um quadro no qual Espósito aparece lendo uma sentença para seu colega de trabalho, Pablo Sandoval, e a promotora Irene adentra a sala e modifica o texto de Espósito que, boquiaberto, fica a observar aquela linda mulher, quando, inesperadamente, um companheiro de profissão entra na sala dizendo que o assassinato investigado por ele havia sido resolvido. Não satisfeito com aquele desfecho, ele vai até a prisão e descobre que os dois supostos assassinos haviam sido torturados para confessar o crime.

Paralelo a todo o drama da história do filme, Campanella coloca um pouco de humor com o personagem Pablo Sandoval, um beerrão, galanteador, piadista, cheio de problemas e dívidas por causa da bebida. Companheiro fiel de Espósito no dia a dia de seu trabalho, Sandoval irá demonstrar ser um personagem de suma importância para a trama.

Incomodado com a não resolução daquele assassinato, o investigador vai até a casa do viúvo à procura de resposta, e é em um álbum de fotografias que ele desconfia tê-la encontrado. Enquanto Benjamín folheia os álbuns de foto, o diretor optou por usar um jogo de câmeras, abrindo e fechando o enquadramento para que o espectador também pudesse participar dos momentos fotográficos da vida da vítima. A música ao fundo deixa aquele que assiste atento para um grande acontecimento nesta cena.

A música pode ser usada para introduzir uma distorção necessária do material visual na percepção do espectador, tornando-o mais pesado ou mais leve, mais transparente e sutil, ou, pelo contrário, mais grosseiro... Através da música, o diretor pode ampliar a esfera de percepção da imagem visual do espectador e, assim, conduzir suas emoções em determinada direção (TARKOVSKI, 2002, p. 190).

“Quando a câmera faz um *close up*, isso indica forte emoção ou crise” (TURNER, 1997, p. 55), e é isso que acontece nas cenas nas quais a câmera fecha nas fotos que Benjamín Espósito olha. Ele, então, repara que, em algumas fotografias, um homem sempre olha para a mulher que havia morrido e isso lhe intriga. O diretor apesar de já ter indicado aos espectadores que algo de estranho estava acontecendo, decide por focalizar apenas na fotografia, mais especificamente, na pessoa que mirava a Sr^a Morales.

[...] cremos que a visão se faz em nós pelo fora e, simultaneamente, se faz de nós para fora, olhar é, ao mesmo tempo, sair de si e trazer o mundo para dentro de si. Porque estamos certos de que a visão depende de nós e se origina em nossos olhos, expondo nosso interior ao exterior, falamos em janelas da alma. Crença que sustenta os chamados “testes projetivos” da psicologia, onde se espera a consciência, lançando-se qual projétil através dos olhos, no fora o seu dentro (CHAUI, 1988, p. 33).

Ele faz isso porque, segundo Watts (1999), essa é a melhor maneira de deixar um acontecimento claro, já que os nossos olhos focalizam um ponto de interesse por vez, como há apenas um foco, fica claro que ali existe um conflito.

A característica do personagem em observar o olhar fixo de um homem naquela mulher em fotografias é denominada, por Roland Barthes (1984, p. 46), de *punctum*, um ponto não principal no tema fotográfico, mas que chama a atenção para ele e incomoda ao observador. O *punctum* é um ponto na foto que revela para aquele que o vê mais do que o próprio autor esperava mostrar. E é esse *punctum* que revela para Espósito o autor daquele crime, Isidoro Gómez.

A certeza que o investigador passa em dizer que Gómez foi o responsável por matar a Sr^a Morales faz com que o viúvo comece uma investigação sobre o paradeiro do possível assassino. Para demonstrar esse início, Campanella coloca o ator responsável por representar o Sr. Morales, sentado em uma cadeira e com o telefone em mãos, falando com uma pessoa na casa de Isidoro. As fa-

las do personagem são ditas de forma pausada, em alguns momentos, para mostrar que ele pensava em alguma mentira com o intuito de ludibriar a pessoa que atendera, em outros, por causa da emoção que o acometia e, por vezes, pela raiva que sentia na certeza de que Isidoro Gómez era o assassino de sua esposa.

A câmera está posicionada atrás de um objeto e se desloca a partir da técnica de *travelling*, deslocamento da câmera durante o qual permanece constante o ângulo entre o eixo óptico e a trajetória do deslocamento (MARTIN, 2003, p. 47). Para compor o quadro, o diretor escolheu uma iluminação amarelada, mais focalizada no personagem, com pouca luz e muita sombra no cenário ao fundo.

[...] há dois objetivos principais na iluminação cinematográfica: o primeiro é expressivo – estabelecer um estado emocional, dar ao filme uma aparência [...] ou contribuindo para detalhes da narrativa, como caráter e motivação. O realismo é o segundo objetivo da iluminação. Está de longe a meta mais comum e evidente da iluminação cinematográfica (TURNER, 1997, p. 60-62).

Como nos outros acontecimentos capitais, ele utiliza uma trilha, mas dessa vez com o volume baixo, quase imperceptível com a sobreposição do diálogo, e com notas bem marcadas, dando um ar de suspense no quadro. A utilização desses recursos é classificada por Metz (1971) como o discurso cinematográfico, que inscreve suas configurações significantes em suportes sensoriais de cinco espécies, no caso desta cena, a imagem, o som e o som fonético.

Em seguida, Espósito e Sandoval vão até a casa da mãe de Isidoro Gómez á procura de pistas sobre o seu paradeiro. Lá eles invadem a residência em uma breve saída da senhora, onde encontram cartas enviadas a ela, mas sem o endereço do remetente. Surpreendidos pela volta repentina, os dois fogem e Sandoval leva uma carta com ele prometendo estudá-la e descobrir alguma informação importante. Esse episódio proporcionou ao investigador muitos problemas em seu trabalho, e ao mesmo tempo em que os acontecimentos insistiam em distanciá-lo de uma resposta, a vida o fazia acreditar em uma solução. Demonstração disso foi o encontro entre ele e o Sr. Morales, que estava sentado na estação de trem na espreita de encontrar o assassino de sua esposa. Ali, Morales lhe confia suas saudades e angústias com relação ao caso ainda não findado.

Incomodado com aquele encontro, Espósito e Pablo Sandoval vão conversar com Irene sobre a vontade deles em empenharem-se na resolução do assassinato. É em uma mesa de bar, depois de muita análise, que Sandoval descobre uma característica imutável do assassino.

A solução de um possível paradeiro é representada por Campanella com duas câmeras, uma posicionada como se fosse a visão de Espósito e a outra, focalizando-o de frente, pegando todas as suas expressões durante a enunciação dada para aquela carta que até então não tinha significado - esta é a melhor maneira de representar um diálogo no cinema.

Em todo o filme, as passagens de cenas são feitas de forma quase imperceptível, que, segundo Turner (1997, p. 67), no cinema moderno “[...] a edição é mais ou menos invisível, conectando as tomadas sem emendas de modo a dar a ilusão de continuidade de tempo e espaço”. Assim sendo, vamos para mais um quadro importante dentro da história do filme. Uma câmera aérea, possivelmente em um helicóptero, vem de longe até adentrar o estádio de futebol e, em uma tomada vertical que enquadra Espósito no meio da multidão de torcedores. Muda-se, então, para uma câmera ao lado do investigador, como se fosse uma pessoa que se desloca junto a Espósito e Sandoval pelas arquibancadas até encontrar o assassino e começar uma perseguição feita com a técnica de *tracking* ou *dollying* usadas normalmente em cenas de ação.

Na sequência, o suspeito é detido, interrogado e preso. Mais uma vez é seu olhar que o entrega. Apesar de negar o crime, seus olhos fixos no decote da doutora Irene revelam para ela que este é o depravado estuprador e assassino da Sr^a Morales. Campanella escolhe por uma não confissão simples do acusado; e, para isso, utiliza de um jogo de provocações em que a personagem Irene diminui Gómez, e fere seu ego ao ponto de ele confessar o crime.

Como recorrente em seus filmes, Juan José Campanella em *El Secreto de sus Ojos* retrata as questões políticas e o contexto histórico vivenciados pelos personagens na Argentina. Apesar da dificuldade em estabelecer uma relação clara entre cinema e política, como dito por Furhammar e Isaksson, no que diz respeito aos efeitos causados pela obra nas mudanças de hábitos dos cidadãos, essa é a forma do diretor contribuir e fazer viva a história política de seu país. E é exatamente esse fator que

provoca a reviravolta na história que aparentemente estava resolvida.

A câmera fica fixa. Espósito enquadrado em primeiro plano, ao fundo, uma televisão ligada. O telefone toca, o investigador caminha em sua direção para atendê-lo. Como típico de Campanella, a câmera continua fixa enquanto o personagem se desloca dentro do quadro. Ele atende ao telefone, começa uma trilha de suspense ao fundo e a câmera muda, também como da estética do diretor, agora ela se localiza atrás de um objeto e o personagem ocupa o canto da tela. Mais uma vez, o enquadramento muda. Agora a televisão é o foco das atenções, a trilha com batidas fortes e os ruídos, sons gravados que não fazem parte da trilha sonora e também não são falas da TV, compõem o clima de suspense da cena em que o assassino livre trabalha como segurança da presidente.

A partir de então, começa mais uma nova problemática dentro do enredo. A luta de Espósito contra o sistema corrupto em busca de justiça, ele, um mero investigador, contra um desafeto que possui cargo no alto escalão do governo argentino que ataca suas mãos frente ao caso. Como ele nunca aceitara a injustiça, continua sua busca em punir o assassino, mas decide mudar de cidade deixando para trás toda sua vida após o assassinato de seu amigo Pablo Sandoval, que morreu fingindo ser ele.

Após a partida de Espósito, o filme volta para o presente, que mostra a busca do investigador em descobrir as respostas para sua inquietude, em finalizar seu livro que conta o caso do assassinato da Sr^a Morales. Para isso, ele descobre o endereço de Morales e vai até lá para lhe mostrar seu livro e saber um pouco do que aconteceu com aquele homem que muito sofria por ter perdido sua amada.

É nessa visita que Espósito encontra as respostas que dão fim a este caso. Morales lhe conta uma história de que havia matado Gómez, mas o investigador junta as peças soltas do grande quebra-cabeça e descobre que na verdade o viúvo mantém o assassino de sua mulher preso como um bicho.

A dissolução do caso é representada pelo diretor com uma câmera em *travelling* que acompanha Espósito até uma porta, enquanto *flashes* de sua memória são encaixados no enredo direcionando o espectador para a resposta que surge. O investigador abre a porta lentamente, enquanto as câmeras alternam entre a visão do

personagem e a visão de dentro de um pequeno galpão. Pouquíssima iluminação, somada à trilha escolhida dão o peso dramático para a cena. O que se revela ali é Gómez enjaulado, aparentemente muito mais velho do que é, e se comportando como um animal. O que mais choca na cena é o único pedido de Gómez, de que ao menos Morales fale com ele.

Ao concluir o caso que modificou sua vida, Espósito percebe que muito se focara na vida profissional e com isso deixou de lado sentimentos que o acometiam. Durante todo o filme, é nítido que o investigador, desde o primeiro instante em que conheceu Irene, alimentava um sentimento por ela, mas por falta de coragem, ou por vezes falta de foco, perdera chances de se declarar e viver aquele amor. Tendo se aposentado e colocado um ponto final no “caso” da sua vida, ele se vê preparado para encarar aquele amor que o acompanhara por todo aquele tempo.

5 Considerações finais

O cinema é um braço da comunicação que pode ser usado de diferentes formas e com objetivos distintos de acordo com o diretor. Os filmes podem ser produzidos para entreter um público específico, divulgar um ideal, ou até mesmo revolucionar alguma coisa e mudar a maneira com que percebemos o mundo. O objetivo deste trabalho foi, com a ajuda de bibliografia especializada no assunto, reconhecer as técnicas e características do diretor Campanella que agregam a um filme o valor necessário para ser reconhecido mundialmente. De acordo com Metz (1977, p. 15-16),

[...] sem dúvida, a crítica do filme – ou melhor, sua análise – constitui tarefa essencial: são os cineastas que fazem o cinema, é através da reflexão sobre os filmes que gostamos [...] que conseguimos alcançar numerosas verdades referentes à arte do filme em geral.

A maneira com que Juan José dirige seus filmes faz dele um autor que consegue expressar sentimentos por meio de um meio mecânico e com isso romper os empecilhos da língua e atingir uma gama grande de público em diversos lugares. Essa característica se dá pela facilidade do diretor em fazer com que seus filmes se assemelhem à linguagem falada e às técnicas discursivas do texto, fazendo com que, segundo Barros (1999), a persuasão e a interpretação do enunciador e do enunciatário, participem da

construção dialógica do sentido, e isso faz com que suas obras sejam não apenas dele, mas a soma do que Campanella quis dizer e com que os espectadores entenderam. Uma obra participativa.

Assistir ao filme *El Secreto de sus Ojos* diversas vezes foi fundamental para que se chegasse a esta conclusão. A análise filmica feita como neste trabalho, analisando o conjunto que compõe cada cena escolhida, é para Metz (1971) a melhor maneira de compreendermos a natureza do código cinema.

A realização deste estudo fez com que se acredite que o sucesso de Campanella se dá, além dos motivos já citados, pela inclusão de trilhas sonoras e o jogo de enquadramentos nas cenas de impacto para o desenvolvimento do filme. Como se essas fossem parte de uma história maior e as demais fossem acontecimentos paralelos até chegarmos nesses pontos, isso faz com que o filme tenha ritmo, como disse Vinícius de Moraes (1991, p.35), o ritmo muito se assemelha à poesia e isso faz do filme “[...] um elemento permanente em busca de sua realização harmônica, do seu equilíbrio próprio em combinação com outras palavras e imagens”.

Referências

- AMOR PELOS OLHOS DE JUAN JOSÉ CAMPANELLA. *Cinemarte*. São Paulo. Disponível em: <www.cinemarte.wordpress.com>. Acesso em: 27 set. 2011.
- BACHY, Victor, CLAUDE, Robert, TAUFOR, Bernard. *Panorâmica sobre a sétima arte*. São Paulo: Loyola, 1982. v. 2.
- BARROS, Antonio; DUARTE, Jorge (Org.). *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação*. São Paulo: Atlas, 2005.
- BARROS, Diana de; FIORIN, José Luiz (Org.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1999.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- CALIL, Carlos Augusto. (Org.). *O cinema de meus olhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- CANPANELLA, Juan José. *O amor pelos olhos de Juan José Campanella*. Disponível em: <www.cinemarte.wordpress.com>. Acesso em: 27 set. 2011).
- EL SECRETO *de sus ojos*. Direção de Juan José Campanella. Buenos Aires: Tornasol Films, 2009. Disponível em: <www.elsecretodesusojos.com>. Acesso em: 20 out. 2011.
- FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. *Cinema e política*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- GAMARRA, Maíra. Indústria do cinema na Argentina: história, produção e distribuição. Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom). In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 31., 2008. Disponível em: <www.cchla.ufrn.br>. Acesso em: 25 set. 2011.
- INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES (INCAA). *El secreto de sus ojos*. Argentina. Disponível em: <www.incaa.gov.ar>. Acesso em: 02 out. 2011.
- JUZ, Breno de Sousa. *A noção de representação no nuevo cinema argentino, 1999-2004*. Disponível em: <www.anphlac.org>. Acesso em: 2 out. 2011.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- MELEIRO, Alessandra. *Cinema no mundo indústria, política e mercado*. São Paulo: Escrituras, 2007. 2 v.
- METZ, Christian. *A significação do cinema*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- NOVAES, Adauto. (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- PAGE, Joanna. *Crisis and capitalism in contemporary argentine cinema*. Duke: Duke University Press Books, 2009.
- PARANAGUÁ, Paulo. *Cinema na América Latina*. Porto Alegre: L&PM, 1985.
- SADOUL, Georges. *História do cinema mundial*. Portugal: Livros Horizonte, 1983.
- TARKOVSKIAEI, Andreaei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: M. Fontes, 2002.
- TRUFFAUT, François. *O prazer dos olhos*. Rio de Janeiro: Sindicato Nacional dos Editores de Livros, 2004.

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus Editorial, 1997.

WATTS, Harris. *Direção de câmera*. São Paulo: ABDR, 1999.

YIN, Robert K. *Estudo de caso: planejamento e métodos*. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2001.

**Para publicar na revista *Universitas: Arquitetura e Comunicação Social*,
acesse o endereço eletrônico www.publicacoesacademicas.uniceub.br.
Observe as normas de publicação, para facilitar e agilizar o trabalho de edição.**