

A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA E A EXPRESSÃO POÉTICA NO FILME *DETACHMENT* - O SUBSTITUTO

Fabiana Maceno Domingos Pedrolo – fabi.astral@gmail.com

Mestranda em Letras, na linha de pesquisa Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados, pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE.

RESUMO: O presente estudo apresenta uma análise do filme *O Substituto* (2012) a partir da compreensão dos efeitos de sentidos promovidos pela linguagem cinematográfica da referida obra, esta que contém elementos oriundos do “cinema de poesia”, termo cunhado pelo cineasta italiano Pier Paolo Pasolini, e que prevê o uso da câmera “subjéctiva indireta livre” como sua principal característica. O tema da docência é recorrente no cinema, mas diferente de outros filmes, *O Substituto* rompe com a perspectiva romantizada da figura do professor. Dessa forma, a intensidade dramática da narrativa mostra-se associada às escolhas de planos e movimentos de câmera, construção do espaço e, sobretudo, tempo, aspectos próprios à sétima arte. Nesta obra, os conflitos existenciais de um professor indiferente aos laços sociais e à profissão tornam o drama pessoal responsável pela alta densidade emotiva da diegese. Com base na análise de alguns elementos cinematográficos, este estudo procurou analisar como a poesia está presente nesta obra e como ela contribuiu para ramificar a construção dos sentidos e apresentar uma nova forma de interpretação ao espectador.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; *O Substituto*; Poesia.

1 INTRODUÇÃO

O filme *Detachment – O Substituto* (2012), dirigido por Tony Kaye, relata a história de um professor substituto que tem como ofício assumir aulas por curtos períodos em diferentes escolas, cobrindo licenças dos professores efetivos. Todavia, o que poderia ser um problema para o professor mediante o permanente estado de itinerância, para o protagonista Henry Barthes resulta de uma escolha pessoal que se encaixa em sua perspectiva de vida e profissional. Há, na caracterização da personagem, relativa satisfação em não estabelecer raízes pelos lugares por onde passa.

Independente de um discurso verbal, o filme transparece esta condição do professor pautado no uso incisivo de imagens cujos significados dispensam maior descrição. Neste sentido, para Martin (2005) o que acaba por distinguir o cinema dos demais meios de expressão cultural é o poder de sua linguagem funcionar a partir da reprodução fotográfica da realidade. Na sequência de imagens são os próprios seres e coisas que aparecem e falam ampliando assim, possibilidades plurais de significação. A linguagem cinematográfica resulta de um recorte, ou seja, entre a imagem

e sua recepção pelo espectador há uma mediação feita pelas escolhas da direção e produção, logo, a realidade que é mostrada na tela não pode ser considerada neutra e isenta de intencionalidade.

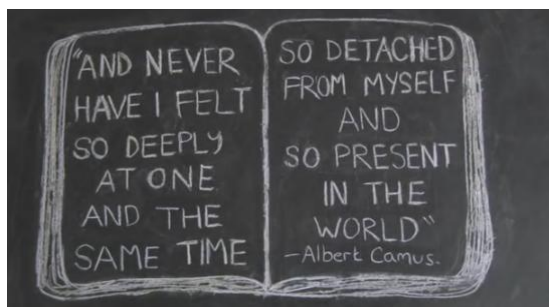
A experiência do cinema possibilita o processo de identificação entre espectador e personagens de forma que se busque identificar na realidade do cotidiano alguns subsídios para justificar a empatia pelos dramas da ficção. Conforme Morin (1970), tal experiência afetiva reside em razão da verossimilhança, que conecta facilmente dois pólos. Assim, a personagem ou o que ela representa na narrativa fílmica desencadeia uma forma de “[...] projecção alienada, desgarrada, fixada, fetichizada, se coisifica: em que se crê verdadeiramente nos duplos” (MORIN, 1970, p. 107).

Considerando que a narrativa fílmica tem a capacidade de universalizar sentimentos, valores e crenças, o objetivo deste artigo é apresentar uma análise do filme *O Substituto* (2011) a partir da compreensão dos efeitos de sentidos promovidos pela linguagem cinematográfica da referida obra e também elencar os elementos pertinentes ao cinema de poesia que corroboram para uma interpretação mais voltada para o introspectivo, subjetivo e, conseqüentemente, lírico do filme. O cinema de poesia, cunhado pelo cineasta italiano Pier Paolo Pasolini, em meados do século XX, primava por uma narrativa em que o uso das imagens sobrepunha os demais elementos narrativos do cinema. Mais abrangente e livre, o cinema voltado para os recursos imagéticos previa que a linguagem através das imagens poderia ser mais metafórica, uma vez que para elas não há um dicionário. Com base neste pensamento, elencamos neste artigo alguns elementos encontrados no filme *O substituto* que se enquadram nesta categoria.

2 ELEMENTOS POÉTICOS EM *O SUBSTITUTO*

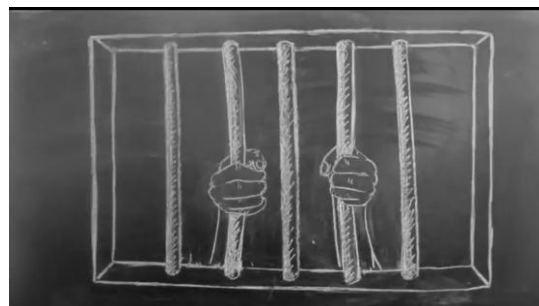
Na contramão da tendência da indústria cinematográfica que preconiza o encapsulamento da imagem da docência ao sacrifício, na narrativa *Detachment – O Substituto* (2011), o professor protagonista revela-se um sujeito atormentado pela angústia em não saber se sua mãe foi ou não abusada pelo avô, razão pelo qual inclusive ela cometera suicídio. Henry Barthes, professor de Língua Inglesa, solteiro, transita de escola em escola substituindo professores efetivos. Sem familiares ou amigos com os quais possa estabelecer um convívio social, sua única responsabilidade é o custeio da clínica onde seu avô está internado para tratamento do mal de Alzheimer. Henry não tem namorada, amigos ou parentes com quem mantenha contato, assim, suas interações restringem-se a uma professora da escola, seu avô e alguns alunos. A narrativa começa com depoimentos em *close up* de professores. Conforme os depoimentos são introduzidos ao espectador, alguns desenhos simbolizando o tema vão sendo formados à giz sobre lousa.

Figura 1 - Aforismo que inicia os depoimentos



Fonte: *Detachment* (2012).

Figura 2 - Desenho formado durante os depoimentos



Fonte: *Detachment* (2012).

Ao longo do filme, tais desenhos retornam, cada qual pertinente ao foco da cena. A maioria deles diz respeito à condição subjugada da docência, às angústias sofridas pelos professores nas suas frustrações em relação à profissão. Embora os diálogos e a narrativa verbal não explicitem abertamente sobre esta condição, é por meio destes desenhos que o espectador consegue inferir sobre os reais significados das cenas. Enquanto alguns créditos são apresentados no canto da tela, os desenhos à giz formam-se evidenciando a multisssemiose discursiva que é sustentada por solo de piano. O espectador não tem a certeza se se trata de depoimentos reais de professores que estão participando de um documentário sobre a profissão professor ou se esta tomada diz respeito à introdução da narrativa. O enquadramento em *close ups* durante o depoimento dos professores conduz o espectador a inferir que estes participam de alguma reunião ou entrevista. Outro recurso narrativo é a mudança de cores das imagens que passam do preto e branco para o tom sépia quando em *close* aparece o protagonista Henry Barthes.

“Minha mãe era professora e eu sabia, sem sombra de dúvida desde criança que se tinha uma coisa que eu não queria ser, era professora. Nunca, jamais, eu preferia trabalhar no pedágio. Seria pastora, qualquer coisa, menos professora” (Prof.a.01).

“Decidi ser professor, pois queria fazer algo na vida além do que fazia que era ser motorista de uma empresa. E decidi que queria algo melhor pra mim, então decidi ensinar um pouco. Voltei para a escola com 37 anos” (Prof.a. 02).

Estes depoimentos trazem verossimilhança ao filme que, ao se projetar inicialmente como um documentário, acaba por apelar para o senso emotivo do espectador que, involuntariamente, acaba se reconhecendo ou se compadecendo pelos relatos supracitados. Este recurso aproxima o espectador por apresentar personagens comuns, do cotidiano, muito diferentes dos docentes romantizados já protagonizados nas telas do cinema.

Henry, apesar de ter de enfrentar alunos rebeldes no ambiente de trabalho, estar sobrecarregado por conflitos entre os alunos e a viver na presença de professores frustrados, demonstra resiliência ao sobreviver à rotina da profissão sem evidenciar descontentamento ou indignação. Profissional e pessoalmente, Henry cria uma espécie de barreira nas relações sociais que estabelece com as pessoas indicando por suas poucas falas e muitas expressões contemplativas de que não pretende envolver-se ou importar-se com os problemas da escola. Dessa forma, sua condição de substituto apresenta-se adequada ao estilo emocional assumido pelo professor que, por saber que não ficará muito tempo em cada instituição, não se envolve em demorado, mantendo uma margem de segurança e independência emocional que beira à indiferença.

Apesar de ser uma narrativa predominantemente em terceira pessoa, eventualmente, se percebe a atuação de Henry como narrador, transferindo para si a incumbência de mostrar-se ao espectador e, conseqüentemente conferir subjetividade à diegese. Independentemente do narrador vigente, *O substituto* aponta para uma carga elevada de emotividade o que faz com que o filme em questão se aproxime do romance lírico por priorizar o mergulho na alma humana como mote principal e como norteador de todo o enredo.

A poesia presente no filme se dá pelas entrelinhas, pela escolha do enquadramento, da trilha sonora, das pausas, todos estes artefatos contribuem para que o filme, que poderia ser-nos apresentado de forma objetiva e racional, se plurifique, dando a possibilidade para muitas outras interpretações que são proporcionadas por estes recursos de ordem cinematográfica, mas também de ordem passional.

Neste sentido, podemos aproximá-lo de uma produção de poesia por tomar os sentimentos como cerne, não só os da personagem, mas aqueles produzidos no espectador. Segundo Tofalini (2013)

A poesia é capaz de sugerir o inexprimível e comunicar emoções porque consiste em uma forma especial de linguagem, carregada de sentido e altamente sugestiva, direcionada antes à imaginação e à suscetibilidade que ao raciocínio [...] No momento em que se percebe, tanto na prosa quanto no poema, uma atmosfera de beleza da própria mensagem que cria uma realidade própria, revestindo-se de conteúdo altamente subjetivo e emotivo, encontra-se a poesia. (TOFALINI, 2013, p.63).

O posicionamento do professor como um sujeito falível dotado de questões pessoais mal resolvidas, de sofrimento e angústias torna *O substituto* um filme distinto em relação a dezenas de outras narrativas que apresentam o professor como um herói (TRIER, 2000, 2001; DALTON, 2010; GRAVELLE, 2015). Mesmo sendo professor, logo, um exemplo, Henry tem fraquezas e dilemas passíveis de serem sentidos por qualquer pessoa, sendo esta característica evidenciada pelos

planos e movimentos de câmera em *close up*. De início, Henry não nos conta sua frustração ou as razões que o faz estar à margem de seu papel como professor, mas nos demonstra por meio do choro no ônibus, da desolação ao visitar o avô internado e, sobretudo, nas memórias de sua mãe, que sua angústia o mantém estagnado no passado.

Neste filme, é possível acompanhar a relação que Henry estabelece com a profissão quase de forma sensorial, visto que os poucos momentos de interlocução com outras personagens não nos permitem adentrar aos reais pensamentos do professor, apresentando seu semblante triste uma verdadeira incógnita para o espectador.

O cenário da escola é composto por uma diretora, professores e alunos também sem perspectiva. A diretora embora mantenha a aparência de equilíbrio e autocontrole sofre com as pressões do departamento de educação e com um relacionamento amoroso abusivo; a orientadora vocacional esforça-se para transmitir segurança diante dos alunos quando ela mesma está à beira de um colapso nervoso e o coordenador pedagógico bem humorado resiste às pressões do cargo somente por estar sob efeito de medicamentos. Em seu depoimento inicial, o professor já apresenta um discurso bastante pessimista acerca de seu papel no mundo.

Barthes: A maioria dos professores aqui em determinado ponto acreditava que podia fazer a diferença. Eu sei como é importante ter um rumo e também ter alguém que possa ajudar a entender as complexidades do mundo em que se vive, eu mesmo não tive isso quando era criança. (Fala de Henry Barthes, *O Substituto*)

Henry Barthes não se altera, não se afeta com as ofensas direcionadas a si, parece haver nele um escudo que o distancia das demais pessoas e o protege das agressões enquanto o único algoz com quem lida parece ser ele mesmo. Neste sentido, a narrativa se torna cada vez mais introspectiva posto que ao passo que o externo deixa de ser relevante para a personagem, é internamente que o espectador é instigado a investigá-lo e analisá-lo e, portanto, o leque ganha cada vez mais possibilidades de sentido em cada cena.

As imagens intercaladas durante as cenas de Henry na escola, no ônibus entre a escola e seu apartamento e entre o apartamento e a clínica são, sobretudo, memórias de Henry quando criança com sua mãe. Por meio de *flashbacks* o professor recompõe o seu passado juntando fragmentos de cenas e de imagens que permitem manter vivo o único símbolo de afeto até então – sua mãe. As imagens cumprem papel essencial na composição não linear da personagem visto que, poucos são os diálogos na narrativa, uma vez que a história de Henry nos é contada por meio do recurso imagético configurando *O Substituto* com algumas características do cinema de poesia.

Segundo Lotman (1978), quando nos referimos à narrativa clássica do cinema, estamos pautados numa construção linear, tal qual a construção de um texto escrito que segue uma

sequência relativamente lógica o que, transportada para as telas chamamos de planos. Para contrapor este modelo, cineastas como Pasolini (1981) defendia que era necessária uma narrativa autoexpressiva que extraísse ao máximo os recursos da linguagem clássica, em especial, por meio das imagens. Em sua obra *O Empirismo Herege* (1981) – Pasolini afirma que o espectador da obra cinematográfica já está habituado a realizar a leitura do material imagético, logo, as imagens despertam interpretações várias. Além disso, o cinema possibilita que a poética da vida cotidiana represente também a poesia, “[...] a fisionomia da gente que passa, os seus gestos, seus atos, seus silêncios, suas expressões, as suas cenas [...] se apresentam carregados de significados e por isso “falam” brutalmente através da sua própria presença.”(PASOLINI, 1981, p.138)

Considerando o “cinema de poesia” como expressão máxima da subjetividade e simbologia imagética, *O Substituto* revela alguns traços deste gênero, uma vez que é composto por uma narrativa cujo recurso narrativo depende sobremaneira das imagens. O uso de câmera subjetiva também permite ao espectador compreender o cineasta como parte integrante da trama ou ainda, nota-se a voz do cineasta através do ator.

Pasolini (1981, p.149) afirma que o “cinema de poesia” acaba se aproveitando do estado de um protagonista enfermo, que se diferencia do convencional para fazer com ele uma mimese que lhe permite uma grande liberdade de estilo anômala e provocadora. É isso que percebemos em *O substituto*, uma imersão que dispensa explicações ou longos diálogos, uma sobreposição de imagens que por si só já conseguem desencadear variados significados.

Segundo Kinski (2016), o “cinema de poesia” revela:

[...] um olhar crítico sobre os mais pobres, as periferias, a alienação burguesa, a política do consumo e tantos outros temas urgentes a serem discutidos na contemporaneidade. Trata-se de um sistema que pretende um espectador ativo e interessado, assim como um leitor de poesia. (KINSKI, 2016, p.96).

Neste gênero existe uma preocupação em se estabelecer sobre as imagens maior significação que ao enredo propriamente dito, dando ao espectador maior liberdade de interpretação. Para que possamos compreender a forma como a narrativa é construída, primeiramente, precisamos atentar para o movimento da câmera como elemento composicional da dramaticidade subjacente ao enredo.

A linguagem cinematográfica e sua técnica têm a capacidade de construir possibilidade de interpretação da narrativa e apresenta sua poética inerente à sua dimensão arte (TARKOVSKI, 2002; MARTIN, 2005; KINSKI, 2016). Segundo Martin (2005), as técnicas de filmagens, os movimentos de câmera, os ângulos estão a serviço do professor de significação da narrativa. Logo, nas cenas de maior tensão emocional o foco no rosto da personagem amplia a dramaticidade da

ação. Em muitas cenas o *zoom in* (aproximação) e *zoom out* (distanciamento) brusco no rosto das personagens substituem complementos linguísticos de diálogos. Este elemento acaba por promover maior imersão do espectador na cena, aspecto endossado também pelo uso quase que permanente da câmera subjetiva livre (foco em que o narrador deixa de ser uma terceira pessoa e parece entrar em cena e participar da ação), ou seja, a cena é feita através de um “álibi narrativo acidental que permite falar indiretamente”. (PASOLINI, 1981, p.152)

Esses efeitos causados pela linguagem cinematográfica refletem o impacto do cinema como arte na recepção de narrativas, isso porque, mesmo por meio de sua dimensão técnica o cinema desperta a universalidade dos sentidos humanos. Para Fischer (2002), dentre as funções da arte está a de “[...] elevar o homem de um estado de fragmentação a um estado de ser íntegro, total. A arte capacita o homem para compreender a realidade e o ajuda não só a suportá-la como a transformá-la, aumentando-lhe a determinação de torná-la mais humana e mais hospitaleira para a humanidade” (FISCHER, 2002, p. 57).

Figura 3 - Memória de Henry Barthes na infância



Fonte: *Detachment* (2012).

Figura 4 – Foco no rosto de Henry no ônibus



Fonte: *Detachment* (2012).

A poética de *O Substituto* encontra nas imagens o substrato dramático que evidencia a simbologia de Henry Barthes em ser desconectado e alheio ao seu mundo real. Os *close ups* estimulam o espectador a participar da atmosfera de desolação e de não-lugar do protagonista. Para Xavier (1993), os *close ups* (fig.03 e fig.04) revelam “[...] as partes mais recônditas de nossa vida polifônica, além de nos ensinar a ver os intrincados detalhes visuais da vida, da mesma forma que uma pessoa lê uma partitura orquestral” (p.90).

Xavier (1993), Turner (1997), Tarkovski (2002), Martin (2005) asseveram que a função da câmera como mera registradora de acontecimentos tem sido superada a tal ponto que sua atuação está mais relacionada ao de testemunha dos fatos registrados do que de mediadora. Segundo Martin (2005), tão interessante quanto a câmera subjetiva é a representação perante a câmera (quando os atores olham para as lentes, possibilitando maior interação do espectador com a narrativa).

Henry Barthes tem dificuldades e não demonstra interesse em estabelecer vínculos afetivos, assim, sua relação com os alunos, com os colegas da escola está sempre no campo da superficialidade, da incógnita e do não envolvimento. O fato de passar temporariamente por cada escola o auxilia a estar sempre alheio a qualquer relação profunda com seus alunos. Assim como Henry, outros professores também têm seus fragmentos de vida pessoal revelados, ora por mostrarem-se frustrados com o que fazem, ora por estarem à beira do colapso nervoso por tentarem realizar seu trabalho. Ser professor para os colegas de Henry revela-se como um fardo intensificado pela existência de problemas pessoais vivenciados por cada um dos professores. Por razões diferentes Henry e os demais professores estão unidos no sentimento de não pertencimento, de frustração e a consciência sobre a impotência em subverter suas condições humanas.

Henry Barthes convive com a memória do suicídio da mãe, rosto que raramente surge sorrindo em suas lembranças (fig.05). Angustiado por não saber a verdade sobre o suposto abuso sofrido por sua mãe, Henry insiste para que seu avô diagnosticado com mal de Alzheimer registre suas memórias em cadernos de redação, tarefa na qual não obtém sucesso.

Este invólucro de incertezas parece refletir em sua atitude, razão pela qual Henry conscientemente evita desenvolver um laço afetivo com seus alunos, com as pessoas das escolas onde leciona e, sobretudo, consigo mesmo. Há uma atmosfera de tensão constante entre saber a verdade sobre o suicídio de sua mãe e, portanto, esquecer o passado e, aceitar sua realidade atual e começar novos laços afetivos. Se por um lado, permanecer no passado lhe garante o contato com a imagem de sua mãe que simboliza proteção, carinho e amor, por outro, descortinar a verdade sobre o seu avô desconstruiria o seu presente como neto zeloso.

Figura 5 – Memória da mãe de Henry



Fonte: *Detachment* (2012).

Figura 6 – Fita Cassete deixada para Henry após suicídio da mãe



Fonte: *Detachment* (2012).

Henry tem lembranças positivas de sua mãe (fig.6) e todas as memórias de carinho e afeto remetem a ela, já na vida presente, ele não consegue esboçar carinho ou empatia. Por isso, Henry não se envolve e não se importa com sua condição de professor itinerante, justamente por não ter

intenção de permanecer muito tempo em cada escola, já que, o único laço afetivo do qual tem memória foi tragicamente rompido. Há, no filme, o uso incisivo do recurso simbólico por meio das imagens, assim como mostra a figura 7: uma fita cassete deixada por sua mãe após seu suicídio parece levantar mais dúvidas sobre os reais motivos de seu ato extremo. Todas estas considerações somente são possíveis, mediante esta configuração imagética, uma vez que, mesmo que a personagem apresente um comportamento passivo e não expresse por meio de palavras sua desilusão com o mundo, a forma como o filme o delinea faz com que o espectador consiga extrair os substratos necessários para classificá-lo ou, pelo menos, compreendê-lo.

Sobre a capacidade do cinema em envolver múltiplos olhares, Ferreira (2004) prevê que

Aquilo que, noutras formas de arte, é visualizável a partir do escrito, da palavra, ou a partir da reprodução pictórica, no cinema é visualizado tal e qual como foi pretendido que fosse por nós visualizado. Essa a força que o cinema trouxe consigo desde o início, a capacidade de transmitir imagens reais de pessoas reais ou seres fantásticos. Foi e é isso que, mais do que qualquer outra coisa, impôs e impõe o cinema como uma arte do visível, do visualizado, em que, por isso mesmo, o não-visto, o fora de campo, o entre as imagens assume importância fundamental, como se, sem ele, o visto, porque visível, não tivesse importância (FERREIRA, 2004, p. 352).

Com isso, é possível considerar que em *O substituto*, a amplitude dos sentidos toma forma através do que a diegese constrói mediante o artifícios poéticos que vão muito além do enredo em si, dos diálogos ou da história narrada. Os elementos preponderantes do filme estão muito mais ligados ao que se passa internamente com as personagens do que o que estas deixam transparecer. Cabe ao cineasta, neste caso, fornecer indícios que auxiliem o espectador a captar estas mensagens e com isto formular sua própria interpretação por meio do posicionamento da câmera, dos sons e, conseqüentemente, dar o tom subjetivo à obra.

3 A HUMANIZAÇÃO DE BARTHES E AS FUNÇÕES DAS IMAGENS

No ônibus no retorno pra casa Henry conhece ainda Erika, uma adolescente prostituta, que o segue por alguns metros e oferece seus serviços. Mesmo depois da insistente abordagem da garota Henry recusa a oferta e a aconselha a voltar para casa. Em outra noite, Henry esbarra novamente em Érika e dessa vez, oferece à garota um lanche em sua casa.

A partir daí surge um laço entre Henry e Érika que passa a dividir o apartamento com o professor sem saber exatamente a natureza do relacionamento. Aos poucos Érika percebe nas atitudes de Henry um zelo fraternal, visto que os cuidados e a preocupação do professor apagam qualquer possibilidade de interesse amoroso entre ambos.

Figura 7 – Henry e Erika



Fonte: *Detachment* (2012).

Figura 8 – Monocromia entre diretora e escola



Fonte: *Detachment* (2012).

As cenas de interação são intercaladas por algumas memórias da mãe de Henry, assim, o passeio no supermercado e os parcos sorrisos do professor para Erika desencadeiam as lembranças de sua infância na companhia da mãe. Henry acolhe a jovem em sua casa sem maiores preocupações com seu passado, tal mistério também se aplica à sua história uma vez que Érika também não consegue obter informações da vida do professor. Érika simboliza uma segunda chance para Henry estabelecer laços afetivos, estes que foram ao longo de sua vida evitados devido ao trauma causado pelo suicídio de sua mãe. *O Substituto* evidencia a poética da profissão extraída de espaços mínimos como da sala de aula e do apartamento de Henry e de diálogos metafóricos. A narrativa contém a opacidade discursiva aliada ao uso de imagens que simbolizam sentimentos e estados de consciência do protagonista, assim, o cinema de poesia revela a “[...] existência de uma personagem central que domina a narrativa de tal forma que esta parece representar a sua subjetividade” (SAVERGINI, 2004, p. 47).

A figura 8 apresenta a diretora do colégio em que Henry trabalha em um momento de extrema desolação, pressionada pela secretaria da educação e vendo a escola em ruínas, ela é obrigada a deixar o cargo e a cena deste fotograma estabelece a relação de dependência em que a diretora vivia com a profissão. A fusão da cor do traje da personagem à mobília da escola dá a dimensão, mesmo sem esboçar uma única palavra da condição psicológica em que a diretora se encontrava e possibilita ao espectador atrelar de forma simples, porém polissêmica os recursos imagéticos aos semânticos.

A postura de Henry como professor distingue-se dos clichês hollywoodianos em filmes de professores, em que este tende a representar a condição de mártir ou de herói (FABRIS, 1999; DALTON, 2010). Henry não incorpora a imagem de professor missionário, ao contrário, por ser socialmente inativo, solitário, indiferente e centrado somente em si, o professor demora em observar que uma de suas alunas nutre carinho e admiração por sua pessoa.

Meredith, apaixonada por fotografia, encontra neste *hobby* um alento para a sua vida conturbada envolta em humilhações e preconceitos em razão de seu perfil estético. Vítima de *bullying* na escola e em casa, Meredith acompanha atentamente as aulas de Henry e projeta nele uma figura masculina de referência, que diferente dos outros homens com quem interage, a respeita. Na perspectiva da jovem, as temáticas abordadas pelo professor em sala e a forma respeitosa com que a trata são suficientes para que a garota vislumbre construir um laço afetivo com a única pessoa que não a julga. Porém, Henry tão focado na dúvida sobre o seu avô e tão magoado pela perda de sua mãe, não percebe o impacto de suas ações na vida da aluna. Carente, fragilizada e sozinha pelos cantos da escola Meredith flagra com as lentes de sua câmera a vida no pátio expressa nos rostos de alunos e professores.

No ambiente doméstico, Meredith convive com um pai abusivo que além de discriminá-la por sua aparência, a oprime criticando os projetos de fotografia considerados por ele perda de tempo. Por meio de suas fotografias a aluna constrói colagens que representam sua percepção sobre os demais alunos da escola e seus professores. A arte para Meredith representa sua voz, sua forma de expressar o sentimento de não pertencimento, tanto que suas fotografias (fig.09) em preto e branco são essencialmente de cenas contemplativas e solitárias de alunos e professores.

Figura 9 – Henry no pátio da escola



Fonte: *Detachment* (2012).

Figura 10 – Colagem de Meredith



Fonte: *Detachment* (2012).

As imagens em preto e branco além de simbolizar o olhar de Meredith através das lentes de sua câmera também corroboram para ganhem maior impacto dramático, atribuindo a elas um valor mais subjetivo, pautado no ponto de vista da personagem. A figura 10, apresenta um fotograma de Meredith estendida no chão envolta pelas fotos por ela tiradas, não fica claro para o espectador se estas imagens correspondem à realidade da jovem ou são oriundas da sua perturbação interna proveniente do *bullying* sofrido na escola. A perspectiva desta imagem é instigante, uma vez que o registro feito de cima para baixo proporciona uma sensação incômoda ao espectador, que infere que Meredith está em uma situação inferiorizada ou até mesmo, sem vida. Sobre isso, Sijll (2017) afirma que “um plano desorientador age intencionalmente. Se feito

com cuidado, ele pode exteriorizar o mundo interior da personagem, ou mesmo, ser premonitório.”(SIJLL, 2017, p. 46). Assim, esta cena do filme acaba justificando o fato de que, posteriormente, a cena da morte de Meredith esteja reproduzindo quase que fielmente a foto tirada por ela dias antes.

Essa sensação de vazio de Meredith está simbolizada por suas fotografias, *hobby* que medeia sua interpretação da realidade. A aluna vislumbra em Henry sua única forma de interagir no mundo, assim, projeta no professor uma expectativa de laço afetivo o que é evidenciado com a colagem intitulada *The Faceless Man* – O homem sem rosto (fig.11) com a qual o presenteia. Quando questionada sobre o porquê de tal imagem do professor, a jovem responde que o tem observado pela escola, sempre triste, sozinho e contemplativo.

Figura 11 – Colagem de Henry feita por Meredith



Fonte: *Detachment* (2012).

Figura 12 – Colagem de Henry feita por Meredith



Fonte: *Detachment* (2012).

Para a Meredith, o professor era um ser indecifrável, abstruso e ela, por meio de sua arte foi incapaz de representar de outra forma senão aquela, incompleta. Assim é o cinema, afirma Pasolini (1981), carecendo de um léxico conceitual e abstrato, cabe ao cinema ser poderosamente metafórico. Logo, o cinema reflete uma capacidade de apresentar elementos dignos de interpretação, mas também de abstrair, deixando apenas uma sombra de possibilidades que caberia ao espectador perceber, identificar e analisar.

Henry simboliza ainda a esperança de conexão de Meredith com o ambiente hostil da escola. O presente de Meredith representa não só a materialização de sua admiração pelo professor, como contém também um pedido subjacente de socorro de uma jovem oprimida e desprotegida. Embora pareça observar que se trata de uma jovem carente e com problemas, Henry não tem consciência de que suas aulas e a forma com a trata tem despertado o desejo de conexão. Diferente de outros filmes sobre professores em que o protagonista assume a missão de salvar os alunos, Henry não tem esta condição, visto que ele mesmo encontra-se imerso em angústias e frustrações, e assim, evita que Meredith não nutra falsas esperanças.

A frustração de Henry permanece quando seu avô falece na clínica, deixando o professor na angústia de nunca saber a verdade sobre o abuso de sua mãe. Desestabilizado e acreditando não ter condições de proteger e cuidar de Érika, o professor aciona o serviço social para que conduzam a garota a uma casa de acolhimento. O trecho em que Henry comunica Erika de que ela terá que partir (Figura 12), a presença da câmera é facilmente notada, como se houvesse uma terceira pessoa fazendo a filmagem, o que, de modo proposital contribui para a subjetividade da cena. Instável e trêmula, a objetiva oscila dando ao espectador a impressão de que ele também está no filme. Esta condição, nomeada “subjetiva indireta livre” por Pasolini em 1964, e característica preponderante do “cinema de poesia”, estabelece uma relação complexa em que o realizador-autor identifica o seu olhar com o da câmera de filmar, a que imprime formas estilísticas próprias, como o enquadramento obsessivo, o uso sistemático do *zoom*, os enquadramentos e movimentos de câmera pouco usuais, inusitados. (DELEUZE, 1983, 104-111) Este recurso promove uma imersão do espectador na narrativa e alterna o foco entre personagem, narrador e autor, estabelecendo assim uma condição muito mais subjetiva.

Depois de várias faltas, Meredith aparece na escola durante uma exposição, ocasião em que reencontra Henry. Arrependido por não ter dado atenção à garota no dia em que ela o presenteou, Henry se aproxima da mesa de bolinhos da garota, pergunta o porquê ela sumiu de suas aulas, a presenteia com um caderno e pede desculpas. Meredith aceita o caderno e oferece um bolinho ao professor. Minutos depois de comer um bolinho preto, no pátio, em frente a alunos e professores, Meredith falece por envenenamento. Com este desfecho trágico, Henry reflete a sua condição e decide buscar Érika na casa de acolhimento para, finalmente, depois de tantas perdas, reconhecer um laço afetivo.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O *Substituto* apresenta a figura de um professor de aparente indiferença e estado permanente de desconexão com os demais à sua volta. Gradativamente, Henry Barthes tem seus sentimentos desvelados por meio da linguagem cinematográfica, do uso de *flashbacks* e *close ups*, os quais são apresentados ao espectador como recurso narrativo significativo que acaba por substituir uma densa narrativa verbal. O ritmo, a intercalação de desenhos em animação que se formam à giz na lousa somados aos supostos depoimentos do protagonista a uma terceira pessoa, tornam o drama um exemplo da poética da profissão professor.

Através de recursos imagéticos, sonoros, enquadramentos e da “subjetiva indireta livre”, o filme aborda de maneira diferenciada a docência e utiliza elementos da poesia para

construir a diegese dando ao espectador uma interpretação subjetiva da arte cinematográfica. Com uma câmera mais perceptível, é possível ter uma narrativa mais aproximada do espectador e assim, mais individualizada e poética, que parte da condição interna da personagem para a externa.

O *Substituto* apresenta elementos narrativos peculiares por trazerem à tona uma versão humanizada da profissão professor. Menos objetivo e mais focado na individualidade das personagens, o filme explora uma visão mais poética, porém menos idealizada deste ofício mostrando outro viés dos conflitos ambientalizados no espaço escolar. Ademais, filme acaba por ampliar a perspectiva da docência, mostrando por meio da poesia, os aspectos pessoais da profissão o que possibilita tornar a ficção sobre o professor mais realista e mais próxima dos espectadores. Por fim, a construção desta narrativa cinematográfica propõe se pensar o cinema de uma forma diferenciada, saindo do ambiente prosaico para um espaço cada vez mais poético.

5 REFERÊNCIAS

BUÑUEL, Luis. **Cinema: instrumento de poesia**. In: XAVIER, Ismail. A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

DALTON, Mary. **The Hollywood curriculum teachers in the movies**. 2.nd. edition. Peter Lang: New York, 2010.

DELEUZE, Gilles. **L'image-mouvement**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.

FERREIRA, Carlos Mello. **As poéticas do cinema**. Porto: Edições Afrontamento, 2004.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. 9.ed. Trad. Leandro Konder. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 2002.

GRAVELLE, Elizabeth L. **Reality check. I am not Hilary Swank: how American teacher-centric commercial films tried and failed to teach me how to be a teacher**. Texas Christian University, 2015.

KINSKI, Davi. **Pasolini: do Neorrealismo ao cinema de poesia**. São Paulo: Laranja Original, 2016.

LOTMAN, Iuri. **Estética e Semiótica do Cinema**. Lisboa: Estampa, 1978.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Lauro Antonio e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário: ensaios de antropologia**. Lisboa. Ed. Moraes, 1970.

PASOLINI, Pier P. **Empirismo herege**. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assirio e Alvim, 1981.

SAVERGINI, Erika. **Índices de um cinema de Poesia**: Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieslowski. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

SIJLL, Jennifer Van. **Narrativa Cinematográfica: contando histórias com imagens em movimento**. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

TARKOVSKI, Andrei A. **Esculpir o tempo**. Tradução Jefferson L. Camargo. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TRIER, James D. **Using popular 'School Films' to engage student teachers in critical reflection**. Annual Meeting of the American Educational Research Association – AERA. New Orleans, LA. April, p. 24-28, 2000.

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

Filmografia:

DETACHMENT. **O substituto**. Direção Tony Kaye. Distribuição Tribeca Films. EUA, 2012. 97min.

Title

The cinematographic language and the poetic expression in the movie *Detachment*.

Abstract

This study presents an analysis of movie *Detachment* (2012) from the understanding of the effects of the senses promoted by the cinematographic language, which contains elements from the "cinema of poetry", coined by the Italian filmmaker Pier Paolo Pasolini, and which provides for the use of the "subjective indirect free" camera as its main feature. The subject of teaching is recurrent in cinema, but unlike other films, *Detachment* breaks with the romanticized perspective of the figure of the teacher. In this way, the dramatic intensity of the narrative is associated with the choices of plans and camera movements, construction of space and, above all, time, specific aspects to the seventh art. In this work, the existential conflicts of a teacher indifferent to social bonds and to the profession make the personal drama responsible for the high emotive density of narrative. Based on the analysis of some cinematographic elements, this study sought to analyze how poetry is present in this work and how it contributed to ramify the construction of the senses and present a new form of interpretation to the viewer.

Keywords

Cinema; *Detachment*; Poetry.

Recebido em: 30/07/2017.

Aceito em: 28/08/2017.