UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Câmpus de São José do Rio Preto

Giuliarde de Abreu Narvaes

O tempo e as imagens:
estudo sobre a natureza do cinema em uma relação comparada com a pintura e com a poesia

São José do Rio Preto
2019

Giuliarde de Abreu Narvaes

O tempo e as imagens:

estudo sobre a natureza do cinema em uma relação comparada com a pintura e com a poesia

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Orientador: Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves
Coorientador: Profª. Drª. Maria Isabel do Amaral Antunes Vaz Ponce de Leão

São José do Rio Preto
2019

N238t

Narvaes, Giuliarde de Abreu

O tempo e as imagens : estudo sobre a natureza do cinema em uma relação comparada com a pintura e com a poesia / Giuliarde de Abreu Narvaes. -- São José do Rio Preto, 2019

224 p. : il.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto

Orientador: Aguinaldo José Gonçalves

Coorientadora: Maria Isabel do Amaral Antunes Vaz Ponce de Leão

1. Cinema e linguagem. 2. Arte comparada. 3. Cinema e pintura. 4. Cinema e literatura. 5. Estudo do tempo. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Giuliarde de Abreu Narvaes

O tempo e as imagens:
estudo sobre a natureza do cinema em uma relação comparada com a pintura e com a poesia

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto
Orientador

Profª. Drª. Susanna Busato
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

Profª. Drª. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan
UNESP – Câmpus de Araraquara

Prof. Dr. Paulo Custódio de Oliveira
UFGD – Câmpus de Dourados

São José do Rio Preto
07 de março de 2019

Em memória de minha avó, Maria Vitorino,
que partiu sem que meus olhos a acompanhassem.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pelo imenso e recíproco amor e por estarem sempre ao meu lado.

Ao mestre e orientador, Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves, que nesses anos de convivência intelectual e amizade sincera muito me ensinou, contribuindo de modo essencial para o desenvolvimento de nosso estudo.

Ao professor e também orientador Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim, pelas reuniões inspiradoras, pelos conselhos decisivos, pelas palavras que guardarei comigo.

À Profª. Drª. Maria Isabel do Amaral Antunes Vaz Ponce de Leão, pela atenção carinhosa e apoio intelectual imprescindíveis durante minha estada na cidade do Porto e pela sua coorientação fundamental para a realização do presente trabalho.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas de São José do Rio Preto, pela oportunidade de realização do curso de doutorado.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001, à qual agradeço pela concessão da bolsa de doutorado, pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa e pela oportunidade de participar do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior, realizado na Universidade Fernando Pessoa, na cidade do Porto, em Portugal.

À Universidade Estadual Paulista – Júlio de Mesquita Filho, Campus de São José do Rio Preto e à Universidade Fernando Pessoa, na cidade do Porto, por colocarem à disposição amplo acervo bibliográfico de relevante contribuição para esta pesquisa.

À Sabrina de Oliveira Franchini, aos seus olhos brilhantes, pelas alegrias, paciência, cuidado e carinho que o tempo trouxe para perto de mim.

RESUMO

Este estudo consiste em uma investigação teórico-analítica acerca da natureza do cinema, desvelando-a a partir de similaridades estruturais de procedimentos construtivos observados nas artes vizinhas, como a pintura e a poesia, numa interrelação entre esses sistemas de linguagem distintos. Este trabalho volta-se aos primórdios de uma linguagem cinematográfica esteticamente em formação, a tomar consciência de seu próprio sistema de expressão artística. Para uma abordagem teórico-analítica do conceito de temporalidade no cinema, realiza-se o estudo sistemático de algumas filmografias decisivas, as quais consideramos determinantes em seu momento histórico e também em momentos futuros da própria história do cinema mundial. O trabalho intenciona constatar as indagações e hesitações suscitadas pela imagem-movimento das primeiras produções de cinema e promover uma investigação teórico-analítica acerca da temporalidade das imagens nos cinemas clássico e moderno, verificando a estreita relação do cinema com procedimentos estruturais próprios da pintura figurativa e da poesia lírica. Períodos fundamentais da história da arte como o Renascimento italiano e movimentos de vanguarda decisivos como o Impressionismo francês e o Expressionismo alemão tornam-se os fios de prumo ao longo do estudo, colocando-se como paradigmas estéticos fundamentais às considerações acerca da natureza do cinema.

Palavras–chave: Cinema. Pintura. Poesia. Relações interartes. Temporalidade. Imagem.

ABSTRACT

This study consists of a theoretical-analytical investigation about the nature of cinema, revealing it from the structural similarities of constructive procedures observed in the neighboring arts, such as painting and poetry, in an interrelation between these different language systems. Our work turns to the beginnings of a cinematographic language aesthetically in formation, to become aware of its own system of artistic expression. For a theoretical-analytical approach to the concept of temporality in cinema, we systematically study some decisive filmographies, which we consider to be determinants in their historical moment and also in future moments in the history of world cinema itself. The work aimed to verify the questions and hesitations raised by the image-movement of the first film productions and to promote a theoretical-analytical investigation about the temporality of the images in the classic and modern cinemas, verifying the close relation of the cinema with structural procedures proper to figurative painting and of lyric poetry. Fundamental periods of art history such as the Italian Renaissance and decisive avant-garde movements such as French Impressionism and German Expressionism were our plumb lines throughout the study, becoming aesthetic paradigms fundamental to considerations about the nature of cinema.

Keywords: Cinema. Painting. Poetry. Interart relations. Temporality. Image.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Plano geral de *Limite* (dir. Mário Peixoto, 1931) 32
Figura 2 – Primeiro plano da mulher 1 e os punhos algemados em *Limite* (dir. Mário Peixoto, 1931) 33
Figura 3 – Plano-detalhe dos punhos algemados em Limite (dir. Mário Peixoto, 1931) 34
Figura 4 – Sobreposição de planos-detalhe em Limite (dir. Mário Peixoto, 1931) 34
Figura 5 – Plano detalhe do barco, seguido de um plano geral com o casal protagonista à deriva em Limite (dir. Mário Peixoto, 1931) 36
Figura 6 – Plano em plongée do copo de leite em Suspeita (dir. Alfred Hitchcock, 1941) 45
Figura 7 – Sequência final de *A época da inocência* (dir. Martin Scorsese, 1993) 47
Figura 8 – Plano geral de Intolerância (dir. D. W. Griffith, 1916) 55
Figura 9 – Imagens de *What happened on Twenty-third Street* (dir. Thomas A. Edison, 1901) e *New York City "ghetto" fish Market* (dir. Thomas A. Edison, 1903) 60
Figura 10 – Mulheres sendo transformadas em espectros em Le chaudron infernal (dir. Georges Méliès, 1903) 63
Figura 11 – Sequência da aterrissagem do foguete sobre a superfície lunar em Le voyage dans la lune (dir. Georges Méliès, 1902) 66
Figura 12 – Cena de morte em O grande roubo do trem (dir. Edwin S. Porter, 1903) 69
Figura 13 – Plano-sequência da descida do carrinho de bebê sobre as escadarias de Odessa em O Encouraçado Potemkin (dir. Sergei M. Eisenstein, 1925) 73
Figura 14 – Sequência de planos em contraplongées e plongée das escadarias de Odessa em O Encouraçado Potemkin (dir. Sergei M. Eisenstein, 1925) 74

Figura 15 – Sequência final de A greve (dir. Sergei Eisenstein, 1923) 77
Figura 16 – Uma metáfora visual em O Navegante (dir. Buster Keaton, 1924) 78
Figura 17 – Sequência de A Mãe (dir. Vsevolod Pudovkin, 1926) 79
Figura 18 – Plano geral de *O gabinete do Dr. Caligari* (dir. Robert Wiene, 1921) 88
Figura 19 – A cenografia expressionista em *O gabinete do Dr. Caligari* (dir. Robert Wiene, 1921) 89
Figura 20 – Primeiros planos de personagens icônicos no cinema expressionista alemão: da esquerda para direita, *O gabinete do Dr. Caligari* (dir. Robert Wiene, 1921), *Nosferatu – uma sinfonia do horror* (dir. F. W. Murnau, 1922), *O testamento do Dr. Mabuse* (Fritz Lang, 1933) e *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927) 90
Figura 21 – O rapto da donzela em *O gabinete do Dr. Caligari* (dir. Robert Wiene, 1919) 93
Figura 22 – O impacto dos trens em *As mãos de Orlac* (dir. Robert Wiene, 1924) 94
Figura 23 – Plano em *contra-plongée* de *A última gargalhada* (dir. F. W. Murnau, 1924) 97
Figura 24 – Plano geral de *Le Royaume des Fées* (dir. Georges Méliès, 1903) 100
Figura 25 – *O Batismo de Cristo* (1473-1481), de Pietro Perugino, afresco, Capela Sistina, Vaticano 102
Figura 26 – Plano geral marcado pela simetria e centralidade características do cinema de Georges Méliès, em *Le Royaume des Fées* (dir. Georges Méliès, 1903) 103
Figura 27 – Aquário posto frente à câmera em *Le Royaume des Fées* (dir. Georges Méliès, 1903) 104
Figura 28 – *A Flagelação de Cristo* (1455-1460), de Piero Della Francesca, óleo e têmpera sobre tela, 58,4 x 81,5 cm. Galleria Nazionale delle Marche, Urbino, Itália 105
Figura 29 – Detalhe ressaltando similaridades nas formas humanas em *A Flagelação de Cristo* (1455-1460), de Piero Della Francesca 106

Figura 30 – Transformação de Fausto após o acordo com Mefistófeles, em *Faust et Marguerite* (dir. Georges Méliès, 1904) 107
Figura 31 – Imagens de *A saída da fábrica Lumière* (dir. Auguste e Louis Lumière, 1895) e *O regador regado* (dir. Auguste e Louis Lumière, 1896) 110
Figura 32 – Imagem de *A chegada do trem à estação Ciotat* (dir. Auguste e Louis Lumière, 1895) 111
Figura 33 – Imagem de *Desfile de carrinhos de bebê no berçário de Paris* (dir. Auguste e Louis Lumière, 1897) 111
Figura 34 – Imagem de *Operários consertando uma calçada de Piche* (dir. Auguste e Louis Lumière, 1897) 113
Figura 35 – Imagem de *A Chegada do trem a Perrache* (dir. Auguste e Louis Lumière, s/d) 114
Figura 36 – *A Estação de Saint-Lazare* (1877), de Claude Monet, óleo sobre tela, 75x100 cm, Museu d'Orsay, Paris. 115
Figura 37 – Plano geral de uma inundação na cidade de Lyon, filmada pela produção Lumière, em 1896 115
Figura 38 – *A Ponte de Argenteuil* (1874), de Claude Monet, óleo sobre tela, 60x80 cm. Museu d'Orsay, Paris 117
Figura 39 – Imagem de uma filmagem feita nas minas de Carmaux (dir. Auguste e Louis Lumière, s/d) 118
Figura 40 – Imagem de *Lavadeiras no Rio* (dir. Auguste e Louis Lumière, 1896) 119
Figura 41 – *Transfiguração* (1518-1520), de Rafael Sanzio, óleo sobre madeira, 410 x 279 cm, Pinacoteca Vaticana, Roma 121
Figura 42 – Sequência da desnatadeira em *A Linha Geral* (dir. Sergei Eisenstein, 1921) 122
Figura 43 – Plano médio de Maria e primeiro plano de Aleksei, em *O Espelho* (dir. Andrei Tarkovski, 1974) 128
Figura 44 – *Virgem com o Menino Jesus*, *San Giovannino e um anjo* (Virgem das Rochas) [cerca de 1490], de Leonardo Da Vinci, óleo sobre madeira, 189,5 x 120 cm, National Gallery, Londres 129
Figura 45 – *Desjejum na relva* (1863), de Édouard Manet, óleo sobre tela, 208 x 264 cm, Museu d'Orsay, Paris 130

Figuta 46 – Primeiro plano de Maria em *O Espelho* (dir. Andrei Tarkovski, 1974) 131
Figura 47 – Dentro do apartamento em *O Espelho* (dir. Andrei Tarkovski, 1974) 132
Figura 48 – Planos gerais de *O Padre e a Moça* (dir. Joaquim Pedro de Andrade, 1966) 146
Figura 49 – Primeiríssimo plano de *O Padre e a Moça* (dir. Joaquim Pedro de Andrade, 1966) 146
Figura 50 – *La Trahison des images* (Ceci n'est pas une pipe) [1928-1929], de René Magritte, óleo sobre tela, 63,5 x 93,9cm, Los Angeles County Museum of Art (LACMA), Los Angeles, EUA 154
Figura 51 – *Natureza-morta com berinjelas* (1890-1894), de Paul Cézanne, óleo sobre tela, 73 x 92 cm, *The Metropolitan Museum of Art*, Nova York 155
Figura 52 – Imagem da empregada que se vê grávida em *Umberto D* (dir. Vittorio De Sica, 1951) 158
Figura 53 – *Casas de malakof* (1927), de Dordio Gomes. Gravura em madeira, publicada no número 6 da *Revista presença*, Coimbra, 1927 162
Figura 54 – Fac-símile do poema “Charleston” como publicado originalmente em página da *presença* 169
Figura 55 – Plano detalhe dos meninos à mesa em *O Espelho* (dir. Andrei Tarkovski, 1974) 179
Figura 56 – Plano em profundidade de Maria atrás da cama, em *O Espelho* (dir. Andrei Tarkovski, 1974) 180
Figura 57 – Plano médio de Maria com o livro e a vela, em *O Espelho* (dir. Andrei Tarkovski, 1974) 183
Figura 58 – Plano aberto do celeiro em chamas sob a chuva, em *O Espelho* (dir. Andrei Tarkovski, 1974) 185
Figura 59 – Planos detalhe de *Andrei Rublev* (dir. Andrei Tarkovski, 1966) e de *Stalker* (dir. Andrei Tarkovski, 1979) 186
Figura 60 – Plano detalhe do livro de arte folheado por Ignat em *O Espelho* (dir. Andrei Tarkovski, 1974) 193
Figura 61 – Plano aberto do cine-jornal exibido em uma das sequências de *O Espelho* (dir. Andrei Tarkovski, 1974) 197

Figura 62 – *Caçadores na neve* (1565), de Pieter Bruegel – o velho, óleo sobre madeira, 117 x 162 cm, *Kunsthistorisches Museum*, Viena, Áustria 199
Figura 63 – Plano geral de *O Espelho* (dir. Andrei Tarkovski, 1974) 200

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 15

2 A natureza do cinema 25

2.1 À guisa de introdução 25

2.2 Considerações iniciais sobre a imagem cinematográfica: a imagem-movimento e a imagem-tempo como reverberações de uma consciência estética no cinema 29

2.3 As origens metonímicas da imagem fílmica: impressão de realidade e desrealização plástica no cinema dos irmãos Lumière 52

2.4 A imagem espetáculo de Georges Méliès: uma cinematografia do ideal composta em metáforas 60

2.5 Influências decisivas da montagem metonímica a partir dos cinemas de Auguste e Louis Lumière e Georges Méliès 68

2.6 A metáfora poética no Construtivismo soviético: um olhar para o páthos como efeito da montagem intelectual de Sergei M. Eisenstein 71

2.7 A metáfora plástica no Expressionismo alemão: quando o cinema passa a querer ser pintura 83

3 A plasticidade no cinema 99

3.1 O estilo renascentista no cinema de Georges Méliès 99

3.2 Traços de vanguarda no cinema impressionista dos irmãos Lumière 109

3.3 As tenções pictóricas dentro da imagem fílmica: um estudo comparado do cinema de Sergei Eisenstein à luz da obra de Rafael Sanzio 120

3.4 Aspectos plásticos da temporalidade na imagem fílmica de Andrei Tarkovski 125

4 A poeticidade no cinema 134

4.1 Artes mediadas e imediatas: o cinema, a poesia e a composição de uma realidade emocional 134
4.2 A temporalidade no cinema: um breve estudo sobre o ritmo na imagem fílmica 147
4.2.1 Entre a poesia e o filme: comentário sobre um poema cinematográfico de Manuel Bandeira 149
4.2.2 Uma situação óptica pura: a criada de De Sica vê a maçã de Bandeira 152
4.3 A poeticidade na estética expressionista: uma possibilidade de interação entre poesia e artes plásticas 158
4.3.1 A linguagem cinematográfica na revista *presença*: uma possibilidade de interação entre poesia e cinema 164
4.4 A realidade emocional: um estudo comparado entre o cinema de Andrei Tarkovski e a poesia de Arseni Tarkovski 169
4.4.1 *O Espelho*, de Andrei Tarkovski 173
4.5 A construção de uma experiência de espiritualidade: considerações sobre o tempo messiânico na filmografia de Andrei Tarkovski 205
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS 211
REFERÊNCIAS 219
APÊNDICE A – FILMOGRAFIA (filmes analisados em ordem alfabética) 225

1 INTRODUÇÃO

Entre um passadiço século XIX e a já envelhecida juventude dinâmica do início do século XX, jamais as expressões de arte, nesse período de transição, prescindiram de uma postura refratária e revolucionária à tradição, engendrando progressivamente, em sua estrutura composicional, uma nova disposição das formas de expressão e de significação. Assim o fizeram, nomeadamente, as paisagens decompostas de Paul Cézanne (1839-1906), as composições atonais de Claude Debussy (1862-1918) e as experimentações verbais de Stéphane Mallarmé (1842-1898). Entre essas e outras novas formas de realização a que se dispuseram as artes tradicionais, novos sistemas de linguagem se tornaram artísticos, como a fotografia e, posteriormente, o cinema, frutos legítimos da modernidade. Sob certa perspectiva, seriam esses frutos os responsáveis por influenciar decisivamente a reinterpretação dos modos de produção das artes vizinhas e mais velhas. Em *Les Poètes modernes et le cinema* (1910-1930), um estudo sobre as complexas relações entre os poetas europeus do início do século XX e o cinema, Nadja Cohen constata com pertinência que, enquanto

> arte mecânica, objetiva, dinâmica e antilírica, o cinema ofereceu um modelo interessante para os poetas em busca de renovação estética. O cinema irá, portanto, encontrar seu lugar na reflexão sobre a modernidade que foi desenvolvida na época em diferentes revistas poéticas. (COHEN, 2013, p. 91)[1] [tradução nossa]

As correspondências entre as artes nunca ficaram tão evidentes como no momento em que o cinema passou a ser pensado como uma forma legítima de expressão estética. Ao voltar-se às composições musicais de Debussy, Jean Mitry (1907-1988) encontraria terreno fértil para uma discussão acerca das possibilidades rítmicas da imagem visual, enquanto Gilles Deleuze (1925-1995), recorrendo às naturezas mortas de Cézanne, evidenciaria com precisão as “situações ópticas puras” no cinema de Yasujiro Ozu. Segundo este filósofo francês:

> em Cézanne, as paisagens vazias ou lacunares não têm os mesmos princípios de composição que as naturezas mortas plenas. Por vezes hesita-se entre ambas, tão completamente as respectivas funções podem sobrepor-se e as transições tornar-se subtis (DELEUZE, 2015, p. 31)

[1] “Art mécanique, objectif, dynamique et antilyrique, le cinéma fournit un modele intéressant pour des poètes en quête de renouveau esthétique. Il va donc trouver sa place dans la réflexion sur la modernité qui s’élabore, à l’époque, dans les diferentes revues poétiques” (COHEN, 2013, p. 91).

O que indicam esses estudos, entre muitos outros de igual importância, é a necessidade de pensar a arte moderna em suas correlações estruturais, a problematizar seus mecanismos formais de construção e, deste modo, tornar a desvelar a natureza específica de cada um dos sistemas de linguagem postos em questão.

Por outro lado, há na realização artística uma tradição estética mobilizada por e em cada uma das obras, tanto por afinidade e alusão, quanto por diferenciação e afastamento. A história oficial (ou extraoficial) de sociedades e nações, quando tomada como tema ou assunto colocado em imagem, entra, portanto, em relação significativa com outros determinantes e variáveis da representação, atribuindo ao registro histórico realizado uma potencialidade simbólica de expressão estética. O que se registra no cinema, por conseguinte, não é a história enquanto puro registro documental dos acontecimentos, mas uma perspectiva vertical e crítica sobre tais registros, isto é, tem-se uma perspectiva sobre a história como linguagem, e é dessa história realizada esteticamente que partimos para pensar uma historicidade das artes e, simultaneamente, pensar um tempo histórico decisivo, a saber, as primeiras décadas do século XX, objetivo central que determinará a composição geral dos três capítulos do presente estudo.

Não deixaremos, diante disso, de ver as circunstâncias estéticas do cinema clássico iluminar aspectos fulcrais do cinema moderno, que, de modo tensivo, amalgama os componentes sócio-históricos, culturais e estéticos da obra de determinados cineastas, sensíveis ao seu tempo, revelando assim, em seu conjunto, o espírito de uma época. A partir desses pressupostos, trataremos, particularmente, de aspectos da poética de Arseni Tarkovski (1907-1989) à luz da filmografia de Andrei Tarkovski (1932-1986), entre outros poetas e cineastas, colocando a obra de ambos como *corpus* central para o exercício de análise que será desenvolvido no terceiro capítulo do presente estudo.

Para Ismail Xavier, crítico, professor e pesquisador do cinema brasileiro,

> é na forma e não no assunto que está o momento decisivo da busca pelo traço original daquilo que diferencia um cineasta de outro, ou uma cinematografia nacional de outra. Há traços em cada cineasta que consegue expressar a sua relação com o seu país, com a sua cultura e aquilo que assimila e coordena da experiência internacional de cinema. A forma especial que cada cineasta faz dessas relações é que gera um cinema mais peculiar e mais próprio. (XAVIER, 2017, p. 21)

À procura desses traços originais de estilo, que, como aponta Xavier em *Sétima arte: um culto moderno*, são revelados pelo tratamento singular da forma fílmica no trabalho de alguns dos mais decisivos cineastas da história do cinema, realizaremos, no primeiro capítulo, um estudo comparativo que, como diria Jacques Aumont em *A Estética do filme*, propor-se-á a uma investigação da "noção de material de expressão" no cinema, noção esta desvelada pelas artes vizinhas ao cinema e que permite a delimitação do que entendemos como o sincretismo estético cinematográfico, isto é, "o caráter composto da linguagem cinematográfica, do ponto de vista do significante" (AUMONT, 1995, p. 192-193).

Neste primeiro momento, seguiremos com apontamentos sobre a concepção do código cinematográfico a partir da semiótica de Christian Metz (1931-1993), presente em suas obras *Linguagem e Cinema* e *A Significação no cinema*, e que logo dará lugar a uma outra proposta de estudo comparativo do signo fílmico em sua relação com os outros sistemas de linguagem. Por meio das correspondências códicas entre os elementos mínimos constitutivos de cada um dos sistemas artísticos posto em destaque, este estudo consiste em um esforço de elucidação dos procedimentos construtivos mobilizados das artes vizinhas em alguns momentos decisivos dos cinemas clássico e moderno. Após fundamentada e desenvolvida nossa perspectiva comparatista e, também, como desdobramento das investigações pretendidas, em nossas considerações finais voltar-nos-emos a aspectos que julgamos determinantes para as pesquisas em cinema na contemporaneidade, reiterando uma abordagem interacional entre sistemas artísticos distintos, especificamente entre o cinema, a pintura e a poesia.

Em *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier* (2016), Wassily Kandinsky (1866-1944) coloca, de modo inconteste, a questão das correspondências entre procedimentos construtivos nas artes modernas. Para o pintor, paradoxalmente,

> apesar desse isolamento, ou graças a ele, nunca as artes, como tais, estiveram tão próximas umas das outras nos últimos tempos como nas últimas horas do retorno ao espiritual. Em tudo o que acaba de ser dito, encontramos as sementes da tendência ao não-natural, ao abstrato e à natureza interior. Conscientemente ou não, as artes obedecem à palavra de Sócrates: "Conhece a ti mesmo". Conscientemente ou não, os artistas gradualmente se inclinam sobre seu material, experimentam, pesam na balança do espírito o valor interno dos diferentes elementos pelos quais sua arte é capaz de criar"[2] (KANDINSKY, 2016, p. 95-96) [tradução nossa]

[2] "en dépit de cet isolement, ou grâce à lui, jamais les arts, en tant que tels, n'ont été aussi proches les uns des autres, ces temps derniers, qu'en ces dernières heures du Tournant spirituel. Dans tout ce qui

À luz das proposições do grande pintor russo, os capítulos seguintes a esta introdução não apenas apresentarão, para o estudo proposto, uma tentativa de elucidação das relações estruturalmente mais profundas entre o cinema e as demais artes, como também procurarão contribuir à elucidação de uma consciência artística a se formar sobre as matérias de expressão de cada objeto estético posto em análise, iluminando através da natureza sincrética da linguagem cinematográfica, ou seja, uma natureza de significação espaciotemporal, questões fulcrais acerca da temporalidade na pintura e da espacialidade na literatura, no que tocará, de modo particular para este trabalho, algumas reflexões acerca do lugar da poesia lírica na sua relação com o cinema.

Logo, investigar essas relações estruturais entre o cinema e as demais artes implicará, no decorrer do primeiro capítulo, um desvelamento, no interior do sistema de códigos da linguagem cinematográfica, da natureza expressiva de seus elementos constitutivos, para depois, no segundo e terceiro capítulos, por meio desses elementos lançar luz a alguns momentos decisivos de intercâmbio semiótico entre sistemas artísticos vizinhos. Esses momentos fundamentar-se-ão na busca por pontos de convergência de significação advindas de relações tensivas entre constituintes cinematográficos, pictóricos e verbais que, em alto grau de elaboração estética, revelarão, em alguns momentos, procedimentos semelhantes de construção. Esta perspectiva de perquirição crítica encontra-se fortemente influenciada pelas concepções e análises empreendidas pelo professor Aguinaldo José Gonçalves, em obras decisivas do autor, como *Transição e permanência* (1989), *Laokoon Revisitado* (1994) e *Signos em cena – ensaios* (2010).

Neste percurso crítico, além de abordarmos os trabalhos acerca das convergências isotópicas, já estudas por Umberto Eco (1932-2016) em *Tratado Geral de Semiótica* (2014) e *A Estrutura Ausente* (1971), e aprofundadas em obras determinantes como *Retórica Geral* (1974) e *Retórica da Poesia* (1980), de autoria do renomado grupo de Liége, tornar-se-á incontornável um trabalho com certa influência nos *Elementos de Semiótica Tensiva* (2011), desenvolvidos por Claude Zilberberg, a

---

vient d'être dit nous trouvons les germes de la tendance vers le non-naturel, l'abstrait et la nature intérieure. Consciemment ou non, ils obéissent au mot de Socrate: 'Connais-toi toi-même'. Consciemment ou non, les artistes se penchent peu à peu sur leur matériau, l'essaient, pèsent sur la balance de l'esprit la valeur intérieure des différents éléments par lesquels leur art est en mesure de créer" (KANDINSKY, 2016, p. 95-96)

fim de que sejam revelados os traços tensivos entre os constituintes formais dos sistemas de linguagem postos em análise.

Propomos no primeiro capítulo, intitulado “A natureza do cinema”, uma abordagem mais ampla dos pontos decisivos do estudo crítico empreendido, em que as considerações voltar-se-ão aos primórdios de uma arte cinematográfica esteticamente em formação, a tomar consciência de seu próprio sistema de linguagem. Gestado no bojo de um efervescente reservatório científico-cultural, o cinema protagonizou uma das mais decisivas guinadas estético-culturais rumo à modernidade artística, nascendo em meio a esforços decisivos no sentido da desfigurativização da mimese narrativa, a incorrer numa querela própria de, ao mesmo tempo, assimilação da mimese clássica, herdada de uma dada tradição artístico-cultural, e o processo de superação desse conceito elementar de representação, indo em direção à autonomia expressiva de seus componentes figurais, como discorrerá as reflexões de Jacques Rancière, em *A Fábula Cinematográfica* (2014), e, principalmente, os estudos em cinema de Gilles Deleuze. Dado o contexto de análise crítica que deve ser compreendido, se faz notar que as proposições de Deleuze serão um fio condutor, mesmo que inicial, em direção ao que interessa mostrar como estágios evolutivos do trabalho com os signos cinematográficos em direção à consciência estética da linguagem. Embasamo-nos, portanto, fundamentalmente nas duas obras basilares do autor: *A imagem-movimento* (2016) e *A imagem-tempo* (2015). Embasamo-nos, reiteradamente, nesses dois volumes que compõem a obra de Gilles Deleuze dedicada ao cinema porque as consideramos indispensáveis a uma abordagem interartes, uma vez que refletem acerca dos níveis expressivos da linguagem cinematográfica no que tange sua particularidade semiótica em relação às demais.

O conceito de mimese narrativa, discutido neste primeiro capítulo, por muito tempo norteou as imagens em movimento do cinema clássico, tornando-se aos poucos veículo para uma espécie de irrupção de um nível expressivo das imagens dentro do contínuo linear da narrativa fílmica. Para uma abordagem crítico-analítica do conceito de expressividade no cinema clássico, realizaremos um estudo sistemático de três filmografias desse período, as quais consideramos determinantes em seu momento histórico e também em momentos futuros da própria história do cinema mundial. Trataremos, primeiramente, de certos aspectos da filmografia dos irmãos Lumière (August Marie Lumière [1862-1954] e Louis Nicholas Lumière [1864-

1948]), os quais antecederam a descoberta do corte e da montagem entre os planos sucessivos no cinema clássico. Suas primeiras produções estabeleceram de imediato as relações tensivas às quais aludimos e sobre as quais discorreremos a partir de reflexões teóricas vindouras. Com a análise de alguns dos principais filmes desses realizadores franceses, pretende-se demonstrar a adoção, pelos realizadores, de uma perspectiva oposta à compreensão centrífuga dos significantes figurais da imagem, o que será destacada ao mostrarmos uma estrutura visual já a provocar uma percepção dúbia da realidade, numa espécie de vasão para o espaço imaginário de dentro da tela, no qual ocorre a oscilação entre a experienciação da ilusão de realidade e a distorção ou artificialização dessa própria realidade, princípios esses tensivos da própria montagem metonímica e que será a tônica do primeiro capítulo, posteriormente retomados, no segundo capítulo, em suas possíveis relações com as pinturas vanguardistas.

Em seguida, o foco recairá sobre a filmografia do reconhecido realizador francês Georges Méliès (1861-1938), cuja montagem metonímica, muito mais dirigida à mimese teatral, revelará uma construção metafórica da imagem bastante próxima das metáforas de uso corrente da linguagem verbal cotidiana em sua significação mais direta, uma significação por substituição. Nesse momento, entretanto, não se obliterará o poder sugestivo das imagens no cinema do prestidigitador francês, responsável por fazer nascer, na composição cinematográfica dos quadros fílmicos, a consciência do poder criativo de sua linguagem. A importância do estudo de alguns dos mais importantes filmes de Méliès diz respeito à percepção de uma determinante dissolução das tensões entre o eu (o universo subjetivo do artista e do espectador) e o mundo (a realidade transformada em representação). Lançando um olhar crítico sobre a filmografia de Georges Méliès, e adotando como referenciais teóricos as proposições dos filósofos Gilles Deleuze e Henri Bergson (1859-1941), este principalmente com sua obra *Matéria e Memória* (1999), buscaremos constatar a condição passiva na qual eram colocados os primeiros espectadores do cinema de Méliès, distantes das indagações e das hesitações suscitadas subjetivamente pela imagem-movimento das primeiras produções de Auguste e Louis Lumière.

Após um breve estudo comparativo entre essas duas filmografias definidoras de importantes paradigmas cinematográficos no início do século XX, estabeleceremos com o cinema de Edwin S. Porter (1870-1941) uma perspectiva acerca da consolidação da presença irrevogável da “mimese de representação” a anunciar os

primeiros laivos da aurora da modernidade cinematográfica. Nesse momento, as perquirições críticas do presente trabalho voltar-se-ão, inevitavelmente, aos aspectos incontornáveis da obra teórica e fílmica do grande realizador soviético Sergei M. Eisenstein (1898-1948). Será destacado, nesse momento, o cinema soviético dos anos 1920 como constitutivo de um legado a cineastas como Luchino Visconti (1906-1976), Roberto Rossellini (1906-1977), Vittorio De Sica (1901-1974), Jean-Luc Godard (1930), Alain Resnais (1922-2014), Manoel de Oliveira (1908-2015), Mario Peixoto (1908-1992), Joaquim Pedro de Andrade (1932-1988), Glauber Rocha (1939-1981), entre outros que constituíram uma militância de vanguarda determinantemente contrária ao sistema de produção industrial de sua época. Ao buscarem a dimensão expressiva na construção da obra cinematográfica, Eisenstein e seus contemporâneos deixaram ao cinema moderno, nas palavras de Ismail Xavier, "sua reivindicação de liberdade estética e seu desejo de sintonizar o cinema com a música, a poesia e as artes plásticas do século XX" (XAVIER, apud BURCH, 2015, p. 15).

Antes de avançarmos às considerações sobre a temporalidade no cinema moderno e sua estreita relação com procedimentos estruturais próprios da pintura e da poesia moderna, consideramos oportuno que nos voltemos ao método dialético de realização das imagens ainda no cinema clássico, para depreender desse método as raízes teórico-críticas fundamentais ao que virá em seguida na história da arte cinematográfica. Para tanto, ressaltamos as cruciais investigações realizadas por Eisenstein, figura central e paradigmática para a compreensão estética de um cinema recém-consolidado e já estabelecido para além do epíteto de arte das "massas", como disseminado durante o primeiro decênio do século passado.

Períodos fundamentais da história da arte como o Renascimento italiano e movimentos de vanguarda decisivos como o Impressionismo francês e o Expressionismo alemão serão nossos fios de prumo em um segundo momento de nosso estudo, tornando-se paradigmas estéticos a lançarem luz às primeiras manifestações da metáfora fílmica em alto grau de modulação no cinema clássico. Encontrar-se-á no cinema expressionista alemão, por exemplo, um primeiro e definitivo momento em direção à consciência semiótica dos códigos plásticos cinematográficos, e que significará, também, a formalização de uma postura estética que faz ressoar na materialidade visível da imagem-movimento os substratos invisíveis que habitam o espírito humano. Em razão desse percurso, mobilizaremos

alguns paradigmas da arte expressionista apontadas principalmente na obra *O Expressionismo* (2002), organizada pelo crítico e editor Jacó Guinsburg (1921-2018).

Em sequência, o segundo e o terceiro capítulos apresentarão uma abordagem de dois sistemas de linguagem vizinhos à linguagem cinematográfica, a saber, a pintura figurativa e a poesia lírica, ambos satélites que farão convergir uma reflexão estético-crítica voltada à compreensão da natureza do cinema, já trazida à baila em todo primeiro capítulo. No capítulo intitulado “A plasticidade no cinema”, e tendo em vista as perquirições críticas realizadas no primeiro capítulo, o segundo movimento de nosso estudo consistirá num percurso teórico-analítico a partir de pronunciadas interrelações entre o cinema e a pintura figurativa, a fim de desvelar em obras plásticas decisivas aspectos fundamentais da natureza plástica do cinema. Objetivamos salientar a evolução de uma consciência plástica do tempo na linguagem cinematográfica à luz de obras figurativas do Renascimento italiano, do Impressionismo francês e do Expressionismo alemão, observando, além de algumas características composicionais próprias dessas pinturas, a natureza tensiva de seus elementos pictóricos específicos, como as formas, as cores, os traços e as texturas. Acerca da estética cinematográfica, em suas mais diferentes expressões e no interior de seus mais influentes movimentos, não poderíamos depreender diretamente estilos anteriores à sua própria linguagem. Contudo, ainda assim o cinema apresenta em si e em determinados momentos, possíveis de serem demonstrados quando compreendidos à luz da tradição artística, elementos próprios de estéticas advindas de outras artes e que se manifestam como marcas ou ressonâncias no âmbito da própria linguagem fílmica.

Nesse segundo momento de estudo, empreenderemos, paralelamente às analises propostas, uma revisão crítica de alguns aspectos destacados e comentados por Georges Didi-Huberman, em *A imagem sobrevivente* (2013), e trazidos à tona por meio do olhar crítico do historiador da arte alemão Aby Warburg, em sua obra *A Renovação da Antiguidade Pagã* (2013). Warburg fora um célebre pesquisador do ressurgimento do paganismo no Renascimento italiano. Por conseguinte, sua iconologia servirá, em alguns momentos, de degrau para a compreensão da forma das obras pictóricas e cinematográficas analisadas ao longo do capítulo, oferecendo uma metodologia de análise preocupada com a migração dos motivos pictóricos entre as obras, e que nos parece fundamental à compreensão das imagens em um contexto de correspondências entre sistemas distintos de linguagem dentro da história da

cultura. Os motivos pictóricos investigados por Warburg revelarão marcas estilísticas, as quais compreendemos como “estilemas” a funcionarem como elementos facilitadores para um entendimento mais incisivo dessa linguagem plural e sincrética que é a linguagem cinematográfica.

Outros textos e autores mostrar-se-ão fundamentais para os estudos realizados nesse segundo capítulo, como os escritos do crítico e historiador de arte Erwin Panofsky (1892-1968), cuja obra *Idea* (2013) conduzirá a uma consciência sobre a evolução histórica do conceito de Belo no contexto do Renascimento italiano, e Heirich Wölfflin (1864-1945), crítico e historiador da arte suíço e um dos mais influentes historiadores da arte do século XX, cujos *Conceitos Fundamentais da História da Arte* (1989) determinarão um marco na evolução da teoria estética moderna. Este estudo sobre a evolução do estilo na arte plástica, sempre em interrelação com as obras cinematográficas postas em análise, tem por razão conduzir a uma compreensão da natureza do cinema em sua evolução interna de estilos, os quais irão definir as características específicas de composição e de realização artística da linguagem fílmica.

Por fim, no terceiro capítulo deste estudo, intitulado “A poeticidade no cinema”, a investigação crítica voltar-se-á a uma leitura de maior fôlego dedicada à compreensão de algumas interrelações possíveis entre a poética do escritor russo Arseni Tarkovski e alguns aspectos da filmografia de seu filho, o renomado diretor de cinema Andrei Tarkovski. Nesse momento, buscaremos um entendimento dos fundamentos do poético em suas nuanças semântico-estilísticas, embasando-nos nos escritos e diários do próprio realizador Andrei Tarkovski. Nesse sentido, uma das obras centrais para o entendimento do pensamento do realizador russo e de seu cinema encontrar-se-ão em sua obra essencial *Esculpir o tempo* (2010), escrita em meados dos anos 1970 e que reverbera uma tradição que remonta às primeiras teorias formativas do cinema dos anos 1930, inicialmente responsáveis por desmistificar após a recente descoberta da máquina de projeção de imagens uma ideia equivocada de realidade que se estabeleceu neste cinema das primeiras décadas. Um passo à frente em relação a essa tradição, as reflexões de Andrei Tarkovski, articuladas às considerações presentes em seu *Journal 1970-1986* (2017), obra com escritos de natureza mais íntima, mas não menos decisivos em relação ao seu pensamento crítico, percebem o cinema como uma “realidade emocional”, apresentando, ao nosso

ver, um aspecto determinante para o que caracterizamos nos capítulos anteriores como cinema moderno.

As primeiras considerações sobre as relações estruturais entre o texto poético de Arseni Tarkovski e as imagens cinematográficas de Andrei Tarkovski estabelecerão alguns tópicos fundamentais para nossas conclusões finais, sendo essas pormenorizadas a partir de um contexto ampliado de referências em poesia, pintura e cinema. Logo, em última instância, nosso movimento de perquirição crítica visará perceber na estrutura do enunciado fílmico seu veio poético próprio, do mesmo modo que o poema, quando revelado pelo cinema, também reflete algo de mais essencial em si e que é sua natureza poética. Nesse sentido, partimos da noção de que o poético concentra em cada sistema de linguagem artística seus aspectos constitutivos em alto grau de motivação interna. Fundamentos do poético como a temporalidade, a espacialidade, o ritmo, encontrar-se-ão servindo a uma convergência de sentidos em direção a uma unidade temática, absorvidos pelo cinema em sua própria evolução. Procuramos permitir constatar, ao longo do presente estudo, a relevância decisiva que o cinema possui no campo das artes modernas, e principalmente o diálogo profuso que mantém com os outros sistemas de linguagem, especialmente a pintura e a poesia lírica das primeiras décadas do século XX.

2 A natureza do cinema

2.1 À guisa de introdução

Pensar a natureza do cinema, na tentativa de compreender seus mecanismos próprios de expressão e as formas específicas de sua linguagem, nos conduzirá inevitavelmente à verificação de um sincretismo estético inerente às imagens cinematográficas, o qual a princípio emergirá sem muita dificuldade para o pesquisador, revelando-se na presença constante de "matérias de expressão"[3] cinematográficas análogas, poderíamos assim dizer, às "matérias de expressão" das artes vizinhas.

Experienciando o tecido de significantes que compõe uma matéria de expressão cinematográfica, poderíamos identificar frases musicais oriundas de uma composição exterior à película, sendo executadas em uma faixa sonora inerente ao filme[4], por vezes articulada aos ruídos e a outros sons diegéticos interiores à imagem. À luz dos escritos de Élie Faure[5], também poderíamos constatar os componentes figurais da linguagem pictórica sendo animados sob as formas e texturas moventes da linguagem fílmica. Assim como, e talvez de forma até mais determinante, como fora para os primeiros espectadores do cinematógrafo, podemos identificar os elementos da *mise-en-scène* teatral realizando-se no contínuo das sequências de um filme, a compor uma espécie de simulacro moderno da tradicional forma de encenação[6].

---

[3] Tomamos o conceito "matérias de expressão" a partir de uma perspectiva semiológica de estudo do cinema, ancorada essencialmente nos escritos de Louis Hjelmslev, a tomar por base a concepção apresentada e desenvolvida por Christian Metz em *Linguagem e cinema*. Segundo Metz, "A matéria de expressão, como o nome indica, é a natureza material (física, sensorial) do significante, ou mais exatamente do 'tecido' no qual são recortados os significantes (pois reserva-se o termo 'significante' à *forma* significante). Jacques Aumont, ao discutir a "heterogeneidade da linguagem cinematográfica", observa que "a noção de material de expressão, como Louis Hjelmslev a define, vai permitir que precisemos o caráter composto da linguagem cinematográfica, do ponto de vista do significante. Mas não é apenas no plano das instâncias 'materiais' que o cinema é heterogêneo, ele o é também em outro nível, o do encontro, no filme, dos elementos próprios ao cinema e daqueles que não o são." (AUMONT, 1995, p. 192-193).

[4] Ou mesmo, nas primeiras décadas do cinema mudo, acrescidas aos filmes no momento de sua projeção.

[5] Cf. Élie Faure. "De la Cineplastie". In: _____. **Fonctions du cinéma**. Paris: Plon, 1953.

[6] Lembremos que a persistência da ideia de cinema como um "teatro filmado" causara muitos embaraços aos primeiros defensores de sua autonomia estética, os quais engajados no esforço de promovê-lo enquanto expressão completamente independente da prática teatral mostraram-se prontos, inclusive, a rechaçar qualquer intenção de teatralidade tomado como índice de embuste no processo de criação de um filme (cf. DELLUC, in XAVIER, 2017, p. 67).

Como buscaremos investigar ao longo dos capítulos seguintes, esses componentes materiais de expressão artística, advindos de linguagens distintas, pouco resistem em sua relativa autonomia dentro da heterogênea estrutura cinematográfica, pois de modo tensivo são imediatamente assimilados pela mecânica dos códigos fílmicos, a qual amalgama-os em um movimento interno de significação esteticamente motivada. Segundo Christian Metz, em seu estudo da semiótica no cinema,

> o cinema é uma linguagem 'compósita' desde o nível da matéria da expressão. Não só tem possibilidades de comportar vários códigos, mas várias linguagens que, de certo modo, contém em si próprio; linguagens que se distinguem entre si pela sua própria definição física[7] (METZ, 1980, p. 39).

A partir de um ponto de vista hjelmsleviano[8], Metz entende o movimento interno de significação do signo fílmico como a imposição de uma forma cinematográfica a tais matérias de expressão heterogêneas, transformando-as, deste modo, em substâncias da forma fílmica (cf. METZ, 1980, p. 250). Logo, compreendemos com Metz que a linguagem cinematográfica em sua forma sincrética de expressão tem o caráter de amalgamar e transformar outros códigos autônomos de sistemas de linguagem distintos em componentes substanciais de sua própria matéria de expressão. Como já assinalara o semiólogo francês em *Linguagem e cinema*, a forma fílmica seria, portanto, própria dos códigos nela mobilizados, enquanto a matéria de expressão é vista como exterioridade, algo próprio de diferentes linguagens (cf. METZ,

[7] "É claro que o 'cinema'", lembra Christian Metz, "não seria nada mais que um certo sistema significante (considerado como tal) que se distingue dos outros pela matéria de expressão: o cinema, para começar, evidentemente é aquilo que não é nem pintura, nem escultura, nem teatro, etc." (METZ, 1980, p. 29)

[8] A fim de investigarmos a natureza do cinema, tomando-o já de imediato como signo estético, cabe, neste momento, retomarmos algumas considerações fundamentais, pois compreenderemos o signo, antes de tudo, tanto como signo de uma substância de expressão, quanto como signo de uma substância de conteúdo. Os termos *expressão* e *conteúdo*, consoante a abordagem de Louis Hjelmslev em *Prolegômenos a uma teoria da linguagem* (1975), constituem-se, para nós, ambos funtivos que trazem em si uma função semiótica, esta responsável por articular uma relação de solidariedade entre seus constituintes: "A função semiótica é, em si mesma, uma solidariedade" diria Hjelmslev, "expressão e conteúdo são solidários e um pressupõe necessariamente o outro. Uma expressão só é expressão porque é a expressão de um conteúdo, e um conteúdo só é conteúdo porque é conteúdo de uma expressão" (HJELMSLEV, 1975, p. 64). Ao buscar compreender o signo sob a ótima moderna de origem saussuriana, Hjelmslev o definiria, por fim, como "uma unidade constituída pela forma do conteúdo e pela forma da expressão", estabelecida por uma relação de solidariedade denominada "função semiótica" (cf. HJELMSLEV, 1975, p. 62). Para o linguista dinamarquês, o signo, possuindo, portanto, dois lados, apresentaria efeitos em duas direções: "'para o exterior, na direção da substância da expressão, 'para o interior', na direção da substância do conteúdo" (HJELMSLEV, 1975, p. 62). Tal aspecto tornar-se-á determinante para o pensamento acerca do signo estético no cinema, o qual irá se impor enquanto signo complexo, constitutivo de linhas de tensão coexistentes a apontarem para ambas direções (linhas de tensão centrípetas e centrífugas).

1980, p. 251). Assim sendo, a elaboração de componentes visuais, sonoros e verbais seguem procedimentos exclusivos de realização no cinema, garantindo desse modo não só a inalienável autonomia da imagem cinematográfica frente aos demais sistemas de linguagem, como também a promoção de uma interrelação a nível mais profundo, diríamos estrutural, com outros procedimentos expressivos semelhantes, oriundos das demais artes vizinhas.

Desenvolvendo uma reflexão acerca dos "códigos não fílmicos", considerados como aqueles não "especificamente cinematográficos", Metz realiza uma tentativa de interrelação estrutural entre sistemas artísticos distintos, mesmo que servindo apenas para demonstrar uma importante diferença entre o que chamou códigos causadores de "interferências semiológicas localizadas" e aqueles causadores de interferências mais profundas, a um nível estrutural, as quais denominaria "códicas".

Para o semiólogo francês, a "montagem alternada"[9], mesmo própria do "cinema narrativo", também pode ser vista empregada na composição de um romance; determinados efeitos plásticos da pintura, recuperados nas formas expressionistas do cinema alemão e sueco, por exemplo, caracterizariam exemplos de códigos muito comuns de interferência semiológica "localizada", que por si só corresponderiam a apenas uma "unidade particular" de um código mais amplo e completo. Vistos separadamente, sob uma perspectiva diacrônica, perceberíamos nesses casos esses códigos simples (ou "unidades particulares" de códigos maiores) tornarem-se meros objetos de empréstimo ou de influência de uma linguagem artística sobre a outra, pouco revelando acerca de uma possível relação interacional a nível estrutural entre os sistemas semióticos envolvidos.

As interferências códicas, por outro lado, caracterizar-se-iam "um sistema ou um fragmento notável de sistema" que "aparece em duas ou várias linguagens sob uma forma mais ou menos amplamente homológica" (METZ, 1980, p. 255-256). Nesse momento, Metz propõe uma distinção entre os casos em que a interferência códica vem acompanhada de uma transposição na matéria da expressão e os casos em que essa transposição não ocorre. Nestes últimos a possibilidade de homologia proposta por Metz estaria também completamente descartada, pois constituiriam casos de caráter diacrônico que, além da possibilidade de mero empréstimo entre os sistemas, determinariam um "único e mesmo código manifesto em várias artes ou linguagens",

[9] a "montagem alternada", como observaremos à frente, pertence a um "sistema de conjunto da montagem cinematográfica".

como podemos observar na comparação feita pelo semiólogo entre o "claro-escuro-pictural" e o "claro-escuro na fotografia em cores"[10], na qual se manifesta uma unicidade entre as estruturas formais (cf. METZ, 1980, p. 257-256).

Resta ao semiólogo observar a "transposição códica" no terceiro caso estudado: a "transposição códica propriamente dita". Como observa Metz, essa evidencia-se quando não mais existe unicidade entre a matéria sensível e o grupo de códigos não específicos, mas, pelo contrário, manifestando-se em linguagens diferentes numa mistura de identidade e de diferença, ocorre uma mesma lógica entre códigos distintos "mais ou menos amplamente isomorfos" (cf. METZ, 1980, p. 258). Para exemplificar essa ocorrência semiótica de natureza "homológica", Metz volta-se às reflexões de Sergei Eisenstein acerca da produção de Alexandre Nevski (dir. Sergei Eisenstein, 1938). Neste filme tardio do realizador soviético, a composição e a realização visual de algumas sequências passam a responder de modo sistemático a esquemas rítmicos inspirados conscientemente numa série musical instrumental. Eisenstein mostra-se, portanto, "muito sensível ao fato de que certos esquemas rítmicos pudessem ser comuns, numa sequência fílmica, à série visual e à série musical, ou seja, duas matérias da expressão diferentes (imagem móvel e som musical)" (METZ, 1980, p. 262). Para o semiólogo, um "esquema rítmico" seria, antes de tudo, um fenômeno intrinsecamente temporal, sendo possível realizar-se propriamente a "um conjunto de linguagens cuja matéria da expressão apresenta o caráter de inscrever-se no tempo" (METZ, 1980, p. 262). Como no caso descrito, constataríamos acontecer certa correspondência entre a música e o cinema, algo impossível, pois, de realizar-se com a pintura: "certos códigos rítmicos se transportam da música para o cinema, linguagens ambas temporais; mas não poderiam fazê-lo da música para a pintura, pois a temporalidade do significante (dado sensorial intrinsecamente ligado à noção de ritmo) falha em pintura" (METZ, 1980, p. 262). Desse modo, concluirá Metz,

> o 'ritmo pictural' é um ritmo transposto (é um caso de transposição códica); um sistema rítmico musical e um sistema rítmico pictural podem ser mais ou

[10] Metz observa que, "nos casos de interferência códigas, há *sempre* diferenças entre as matérias da expressão presentes: se não houvesse nenhuma, tratar-se-ia de uma única e mesma matéria da expressão, de modo que não mais seria interferência códica (...) O que permite dizer (ao menos em uma primeira formulação simplificada) que o par 'pintura/fotografia em cores', *tratando-se de um código de claro-escuro*, apresenta um caso de interferência códica *sem* transposição na matéria da expressão, pois as diferenças entre as duas matérias se referem a traços que não são pertinentes com relação ao código em estudo" (METZ, 1980, 256).

> menos isomorfos, mas não poderiam constituir duas manifestações de um mesmo código (METZ, 1980, p. 262).

Como se evidencia acima, ainda de forma sucinta, a abordagem de Christian Metz acerca das interferências códicas parece aproximar-se, de algum modo, de algumas possíveis homologias estruturais entre os sistemas artísticos que objetivaremos estudar neste trabalho. No entanto, como constatar-se-á mais à frente, sua realização teórica ainda passa relativamente distante delas, pois fatalmente o semiólogo desconsidera em sua análise o movimento interno do signo artístico, o qual promove relações tensivas entre as categorias temporal e espacial ainda no interior do significante pictórico[11]. Metz desconsidera, por conseguinte, o próprio cinema como um suporte profícuo para a elucidação de tais relações tensivas entre essas duas categorias, a categoria do espaço e do tempo, na pintura, e por extensão, também na literatura.

Tendo em vista tais considerações, não devemos buscar um estudo que tenha como enfoque as transposições códicas analisadas por Christian Metz, mas, de modo diferente, como antecipou-se na introdução do presente estudo, por meio das correspondências códicas entre os elementos mínimos constitutivos de cada um desses sistemas artísticos, empreender um esforço de elucidação dos procedimentos construtivos apreendidos das artes vizinhas em alguns momentos importantes do cinema clássico e do cinema moderno.

2.2 Considerações iniciais sobre a imagem cinematográfica: a imagem-movimento e a imagem-tempo como reverberações de uma consciência estética no cinema

Reportando-nos a “O ato de criação” (1999), conferência ministrada pelo filósofo francês Gilles Deleuze a jovens cineastas em Paris, no ano de 1987[12], nosso ponto de partida encontra-se numa compreensão da imagem cinematográfica

[11] Antecipando as elucidações que virão embasar as análises propostas no próximo capítulo, chamamos a atenção para uma consideração fundamental feita pelo famoso pintor suíço Paul Klee (1879-1940), presente em sua obra *Teoria del Arte Moderno*. Para o pintor e ensaísta, “todo ‘vir a ser’ da obra de arte repousa em um movimento, na pintura o significante espacial também é uma noção temporal” (cf. KLEE, 1979, p. 59).

[12] DELEUZE, G. **O ato de criação**. trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Editora Folha de S. Paulo, 1999.

sobretudo como sendo a expressão de uma ideia sob a forma de cinema, do mesmo modo que a imagem musical é, por sua vez, expressão de uma ideia sob a forma de música, e a imagem plástica, uma ideia sob a forma de pintura. Toda forma de arte, portanto, expressa uma ideia, uma instância isotópica advinda de um imaginário sensível e ao mesmo tempo crítico, elaborado por meio de procedimentos próprios de um sistema específico de linguagem. Se o famoso lema que bem orientou os jovens cineastas do "Cinema Novo brasileiro" pode ser aqui aludido a corroborar essa perspectiva deleuzeana[13], não poderíamos deixar de a esse lema ligar a famosa resposta dada pelo poeta Stéphane Mallarmé (1842-1898) ao pintor Edgar Degas (1834-1917)[14]. É, pois, por meio dessa interrelação entre câmera e palavra e com o aprofundamento das investigações acerca do *modus operandi* de elaboração da "matéria de expressão" em cada um dos sistemas artísticos estudados que poderemos desvelar com mais clareza de propósito algumas das potenciais interrelações estéticas e semióticas entre as artes desde o final do século XIX até os tempos atuais.

A partir de uma abordagem direcionada ao eixo estrutural das relações interartes[15], faz-se possível evidenciar, em cada sistema de linguagem, procedimentos específicos de criação artística, que de modo mais pungente, ou mais evidente, diríamos, a partir das vanguardas modernas, acabarão por realizar um fecundo processo de desreferencialização gradativa das unidades temáticas no interior das obras fílmicas, pictóricas e verbais[16].

Em *A fábula cinematográfica*, Jacques Rancière, refletindo o processo de desreferencialização nas artes modernas, percebe que o que se põe em jogo, e já a partir da crítica de arte do século XIX, é toda lógica de um regime de arte que já não se presta "ao modelo representativo das ações encadeadas e dos códigos expressivos, apropriados aos temas e às situações" (RANCIÈRE, 2014, p. 19). Assim

---

[13] Aludimos aqui ao famoso lema "Câmera na mão e uma ideia na cabeça", de autoria do cineasta Nelson Pereira dos Santos e endossado pelos grandes cineastas de sua geração, como Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade e Domingos de Oliveira.

[14] Já angustiado com a dificuldade que sentia em transformar em versos suas próprias ideias, Edgar Degas pergunta a Mallarmé como proceder, e eis que o amigo lhe dá a famosa resposta: "um poema não se faz com ideias, se faz com palavras".

[15] Cabe salientar que esse eixo estrutural fundamental ao estudo das interrelações entre as artes encontra-se no interior das obras e não no espaço teórico e conceitual que se cria entre elas ao aproximá-las.

[16] Hoje, incontornáveis em nossa contemporaneidade, tais procedimentos permanecem alimentando profícuas produções e reflexões entre cineastas, pintores, poetas, críticos, filósofos, e demais pesquisadores das ciências humanas de nosso tempo.

como a dramaticidade das cenas religiosas do pintor flamengo Peter Paul Rubens (1577-1640) ou das cenas burguesas do holandês Rembrandt van Rijn (1606-1669), apontadas pelo filósofo como exemplos de uma realização dinâmica das formas pictóricas, relegavam ao segundo plano o conteúdo figurativo de seus temas, o cinema moderno faz, de maneira similar, o mesmo com seu conteúdo mimético-narrativo, deixando emergir na projeção, como nas telas daqueles artistas, uma expressiva plástica de gestos e de formas moventes, a qual fala diretamente ao espírito do espectador, uma vez que mais sugere do que evidencia a própria realidade imitada pelo suporte.

Consoante essa compreensão da obra artística, o filósofo Henri Bergson, em seus *Ensaios sobre os dados imediatos da consciência*, observaria que

> o objetivo da arte é adormecer as potências ativas, ou melhor, resistentes da nossa personalidade, e levar-nos, assim, a um estado de docilidade perfeita em que realizamos a ideia que nos é sugerida, em que simpatizamos com o sentimento expresso (BERGSON, 1988, p. 19)

Para o filósofo francês do início do século XX, a obra artística age mais poderosamente sobre o espírito humano porque não se limita a exprimir sentimentos como a natureza o faz, mas se dispõe a sugeri-los. Essa experiência do estado poético proposta por Bergson, ou existência singular que atravessa o espírito, para aludirmos ao pensamento de Paul Valéry (1871-1945), põe-se como uma ligação simpática entre os movimentos internos das formas estéticas e as sensações sentidas pela consciência do espectador, o que resulta uma visão intuitiva das coisas do mundo, as quais se encontrariam, diríamos, em uma condição espiritual de representação. Bergson compreende que, pela necessidade de responder à natureza, o espírito desvia-se de si mesmo, sendo empurrado na direção da matéria concreta. Segundo o filósofo, seria então função principal da intuição, em oposição ao pensamento abstrato, despertar a visão direta do espírito pelo próprio espírito (cf. BERGSON, 1979, p. 122).

Essa reflexão sobre o sentimento poético, desenvolvida por Henri Bergson no início do século passado, parece aplicar-se, como já poderemos constatar, a qualquer sistema de criação artística, permitindo-nos inferir uma experiência de temporalidade subjetiva e própria à composição e à fruição de qualquer obra de arte, cujo entretecer contínuo e ritmado de significantes estéticos formam, sob certo ponto de vista, um tecido temporal resistente, ornamentado por espessos brocados de sentimentos e de

sensações. Pensemos, por exemplo, na sequência inicial de *Limite*, filme realizado por um ainda jovem cineasta e escritor, Mário Peixoto (1908-1992), no ano de 1931. *Limite* é considerado por muitos, dentre os quais o importante historiador do cinema George Sadoul (1904-1967), um marco estético na história do cinema brasileiro. Esse epíteto não é por acaso. A sequência de abertura magistralmente compostas apresenta ao espectador uma sucessão de quadros que, ao se amalgamarem numa experiência singular de temporalidade, ressignificam-se mutuamente, compondo uma harmonia tensiva entre as imagens e também no interior delas, fazendo-as interagir sob um ritmo expressivo e delirante.

Figura 1 – Plano geral de *Limite* (dir. Mário Peixoto, 1931)

Fonte: **LIMITE**. Direção: Mário Peixoto. Cinemateca Brasileira. 120 min, p&b. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=KDYLLIK999w>; Acesso em: 26 mar. 2019.

A sequência inicial abre-se para um rochedo ante um céu infinito (Figura 1). Urubus habitam o limite entre os dois elementos naturais do espaço quando uma transição fusiona os planos, estabelecendo uma continuidade evocativa às imagens. Em seguida ao plano geral dos urubus sobre um rochedo negro, passamos a uma icônica composição (Figura 2):

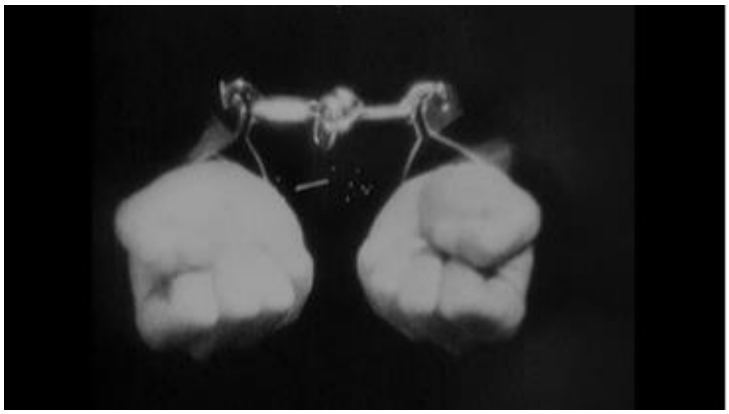
Figura 2 – Primeiro plano da mulher 1 e os punhos algemados em *Limite* (dir. Mário Peixoto, 1931)

Fonte: **LIMITE**. Direção: Mário Peixoto. Cinemateca Brasileira. 120 min, p&b. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=KDYLLIK999w>; Acesso em: 26 mar. 2019.

Um primeiro plano traz punhos fechados, atados a uma algema de ferro, e que envolvem o colo de uma mulher que olha fixamente para o espectador. Nessa imagem, Peixoto realiza uma releitura bastante particular de um cartaz visto pelo cineasta em Paris, em ocasião de uma viagem com seu tio, e que o teria inspirado a escrever o roteiro de *Limite*[17]. Na imagem, a mulher e os punhos fechados encontram-se desreferencializados, ou seja, destituídos do contexto espaço-temporal que os localiza em uma realidade "natural" mimetizada pelo mecanismo de representação. Tempo e espaço não interferem ou agem sobre eles, pois não sabemos em que tempo e onde estão. Todavia, essas figuras estabelecem os próprios limites do espaço e do tempo na sequência fílmica, suas formas e contornos artificiais delineiam o próprio espaço, o qual se encontra reduzido e convergente, enquanto o tempo se estabelece pela duração no interior da imagem, o olhar que se fixa nos olhos no espectador e as mãos que se mantêm suspensas e algemadas.

[17] Segundo Peixoto, a "foto de André Kertesz na 74ª edição da revista *VU*, visto por acaso num passeio pelas ruas de Paris, age como inspiração final para escrever na mesma noite o primeiro esboço para seu filme *Limite*". Fonte: http://www.mariopeixoto.com/biografia.htm. Último acesso em 23/01/2019.

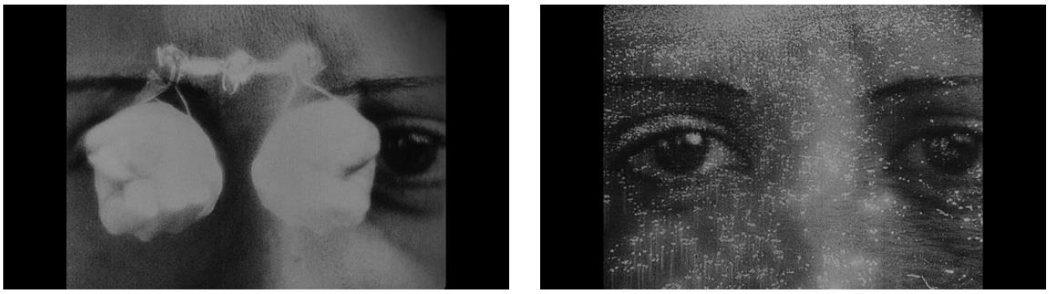
Figura 3 – Plano-detalhe dos punhos algemados em *Limite* (dir. Mário Peixoto, 1931)



Fonte: **LIMITE**. Direção: Mário Peixoto. Cinemateca Brasileira. 120 min, p&b. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=KDYLLIK999w>; Acesso em: 26 mar. 2019.

Em seguida apenas punhos em um plano-detalhe (Figura 3), sobreposto por outro plano detalhe dos olhos da mulher, dos quais irá se abrir o mar em um plano geral, para depois retornar aos olhos da mulher, em mais um novo plano-detalhe (Figura 4). A sequência constitui-se uma repetição de metonímias e reiterações metafóricas que não tem qualquer intenção de fazer mover um tempo narrativo, mas determinar uma experiência audiovisual de outra natureza, uma experiência sugestiva de "estar no tempo", dentro do qual não mais se estende uma descrição da ação, mas a intensificação de um estado.

Figura 4 – Sobreposição de planos-detalhe em *Limite* (dir. Mário Peixoto, 1931)



Fonte: **LIMITE**. Direção: Mário Peixoto. Cinemateca Brasileira. 120 min, p&b. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=KDYLLIK999w>; Acesso em: 26 mar. 2019.

Notemos que os referentes externos e de natureza narrativa, marcas indeléveis do que observaremos mais à frente como a "impressão de realidade" no cinema, diluem-se em face das construções retóricas inerentes à imagem, ou seja, inerentes

aos seus elementos metonímicos, desfazendo em sua estrutura singular as relações lógicas e convencionadas de representação. Há uma reorganização dos constituintes formais em face da materialização do tema posto em pauta, pois o que Mário Peixoto pratica como realizador em seu filme é uma abstração poético-experimental do próprio conceito de "limite". No filme de Peixoto, não temos respostas para perguntas como "em que lugar estão essas pessoas?", "A quem pertence essa mão algemada", "será que a mulher olha o mar?". A ideia de "limite" encontra-se plasmada na sequência inicial em razão da condição de divisa estabelecida e reiterada: "morte", "infinitude", "aprisionamento", "estaticidade" e "espera" são alguns semas que não resultam dos desdobramentos lógicos da ação, mas do procedimento de subtração dessa ação, a fim de intensificar o conjunto de significantes relacionados entre si pelo ritmo interno das imagens.

Vale ressaltar, do mesmo modo, o ritmo atonal que a trilha sonora acrescenta sob a camada das imagens nessa sequência inicial de *Limite*. As frases em piano, junto aos instrumentos de corda e de sopro, coadunam-se ao ritmo interno das imagens fílmicas, formando uma unidade expressiva de eloquente profundidade contemplativa. O tema principal, "*Gymnopedia nº3*", de Eric Satie[18], trabalha uma espécie de organização interna do tempo dentro da faixa musical. O tempo passa, pois, a existir associado, de modo intrínseco, aos próprios constituintes semióticos da imagem. O plano sonoro estabelece para o espectador o ritmo por meio do qual as imagens irão se ordenar na sequência. A forma musical combina-se à forma visual e juntas, estruturalmente, nos oferecem uma experiência singular de organização do tempo no interior da representação fílmica. O ritmo musical reverbera, portanto, o ritmo da montagem e passa a fazer parte deste. A montagem, por sua vez, combina planos abertos com planos fechados, esquadrinhando o estado de existência das personagens.

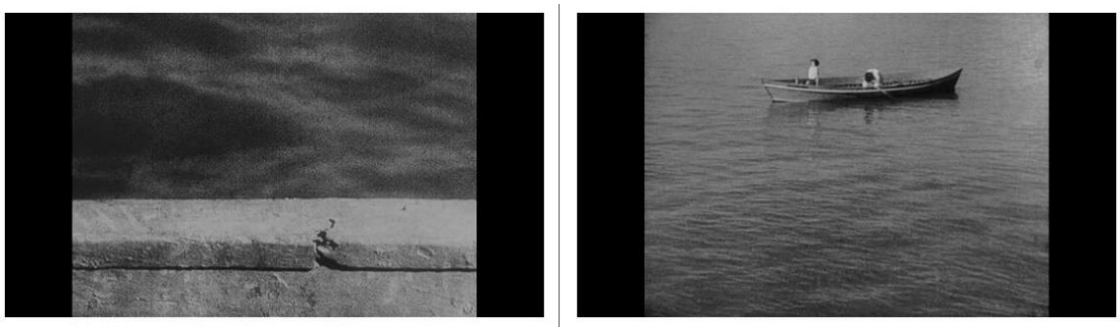
As imagens ligam-se entre si justamente pela continuidade metonímica que sugerem, pois passam a relacionar no interior da cena partes de uma totalidade anônima que parece perder quase que por completo seu lastro referencial. Em vista disso, passamos a perceber a presença da metonímia na composição cinematográfica de Mário Peixoto, mostrando-se fundamental para o alçamento das imagens a um

[18] O tema principal de *Limite,* a "*Troisième Gymnopédie*", ou "Gymnopedia nº 3", do compositor francês Eric Satie, foi composto em 1888 para o piano e adaptado para orquestra em 1897, pelo compositor Claude Debussy, ambos compositores pertencentes à terceira escola de Viena.

estado metafórico de significação. Segundo os teóricos do grupo de Liège, em *Retórica geral*, “enquanto a metáfora se baseia na intersecção sêmica de duas classes, a metonímia repousa sobre o vazio” (DUBOIS *et al*., 1974, p. 167), isto é, na composição metonímica a relação entre um termo inicial e outro com o qual o primeiro se relaciona dá-se por meio de um termo intermediário que abarca ambos num plano semântico ou referencial. Enquanto na metáfora o termo intermediário é produto de uma interação sêmica que se dá por simultaneidade, na metonímia o termo intermediário compreende ambos os outros sob um esquema de contiguidade sêmica que se desdobra temporalmente.

Há nas justaposições metonímicas uma composição tensiva entre elementos que passam a se opor metaforicamente, como o plano detalhe da borda de madeira rachada de um barco (Figura 5) que instaura uma linha horizontal a dividir a tela em dois estados de existência, um estado inferior que traz a rigidez da madeira velha e cindida, em primeiro plano, outro estado superior, a superfície marítima, mais amplo e menos preciso em razão da volatilidade da matéria representada. Por uma relação de contiguidade, os planos compostos por Mário Peixoto englobam desde um estado disfórico e desalentador da natureza a um estado de imobilidade e de desalento das personagens anônimas, promovendo assim, por meio do conjunto de semas que advém das imagens, os limites metafóricos nos quais encontram-se, literalmente à deriva, as personagens principais, passando a sensação de um crescente de angústia e de abandono.

Figura 5 – Plano detalhe do barco, seguido de um plano geral com o casal protagonista à deriva em *Limite* (dir. Mário Peixoto, 1931)



Fonte: **LIMITE**. Direção: Mário Peixoto. Cinemateca Brasileira. 120 min, p&b. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=KDYLLIK999w>; Acesso em: 26 mar. 2019.

Resultantes das interações metonímicas entre os planos e no interior deles, as sensações sugeridas pelas imagens não se sucedem no tempo narrativo da sequência fílmica, mas se encontram desde o início plasmadas em cada quadro justaposto da sequência, promovendo uma experiência de compreensão da imagem que nada possui de lógica, por outro lado, mostra-se intuitiva dentro de um estado de consciência determinado pelo próprio arranjo estrutural do filme, arranjo esse inusitado e dissonante.

Os signos audiovisuais arranjados por Peixoto compõem uma experiência cinematográfica autêntica de montagem metonímica e que poderíamos aproximar do famoso experimento do copo de água com açúcar proposto por Bergson[19]. Nessa relação entre a experiência de cinema e o procedimento de diluição do açúcar em água, depreendemos o caráter contínuo e inclusivo que compreende toda e qualquer obra de arte, tendo em vista as convergências temáticas no interior de cada sistema de linguagem. Observamos que na sequência inicial de *Limite*, os quadros fílmicos estabelecem entre si uma significação sêmica realizada por inclusão e não por intersecção entre seus termos constituintes. É como o experimento do copo de água e açúcar de Bergson, o filme oferece uma experiência de temporalidade que faz com que o espectador observe a diluição de seu tema central ao longo da projeção, a fim de degustar ao final uma totalidade homogênea de inclusões e interseções sêmicas. A experiência de assistir a um filme como *Limite* dá-nos, ainda hoje, o mesmo impacto de quando fora lançado. Trata-se de um exemplar autêntico de como o uso retórico da montagem metonímica, relacionada diretamente à experiência de duração própria da linguagem cinematográfica, pode se desdobrar em composições visuais inusitadas e de alta carga metafórica.

Ao final da era do cinema mudo no Brasil[20], estaríamos em face da obra de Peixoto, experienciando um cinema em alto grau de modulação artística, que para

---

[19] Segundo Henri Bergson, em *A evolução criadora*, "o filme que se desenrola está, pois, provavelmente relacionado à consciência que dura e que lhe regula o movimento. Quando preparamos um copo de água açucarada, dizíamos, é forçoso esperar que o açúcar se dissolva. Esta necessidade de esperar é o fato significativo. Ele mostra que, se podemos determinar no universo sistemas para os quais o tempo é apenas uma abstração, uma relação, um número, o universo em si mesmo é bem outra coisa. Se pudéssemos abarcá-lo em seu conjunto inorgânico, porém entretecido de seres orgânicos, vê-lo-íamos tomar a todo instante aspectos tão novos, tão originais, tão imprevisíveis quanto nossos estados de consciência" (BERGSON, 1984, p. 107)

[20] Não examinaremos tal questão a fundo, mas sabemos, pelas palavras de Saulo Pereira de Melo, que "O cinematógrafo tinha chegado cedo ao Brasil e a partir do Rio de Janeiro tinha se espalhado pelo país. No Rio houve um período extremamente fértil entre 1907 e 1911, mas depois disso a

muitos confundir-se-ía com a ideia comum de um cinema “poético”, epíteto opositivo ao usual cinema “narrativo”. De fato, Mário Peixoto, aos 22 anos, compôs *Limite* a partir dos procedimentos de uma montagem metonímica que se desdobra em composições metafóricas, entre outras figuras da retórica cinematográfica, eloquentes e ao mesmo tempo fugazes na abordagem de seus temas. *Limite*, de Mário Peixoto, foge ao narrativo mimético, pois suas imagens moventes passam a sugerir um percurso interior através da memória dos seres que habitam a obra e, também, através da própria memória da arte, por meio de uma estilística altamente rebuscada das formas sonoras e visuais.

Sob a perspectiva das mudanças impostas pela filosofia moderna, não é incomum, até mesmo imprescindível, tomarmos as contribuições de Henri Bergson para o estudo da experiência subjetiva de temporalidade nas artes. O tempo, quando observado em seu caráter espiritual (subjetivo) e não mais material (objetivo), pode ser determinado como um tempo interior de vivência, equivalente a uma sucessão de estados internos, imprecisos, irredutíveis em relação aos movimentos físicos que demarcariam o tempo referencial no mundo natural, exterior ao ser. Esses estados internos interpenetram-se e se amalgamam aos estados mutáveis da consciência. Para Bergson, a ideia de “duração”[21] que se desdobraria de tal perspectiva pode ser compreendida de duas formas, sendo uma delas, a que irá nos interessar neste estudo, denominada “duração pura”, ou seja, a experiência subjetiva de uma sucessão de estados da consciência sem que se estabeleça uma separação entre o estado presente e os anteriores, e sim uma condição em que os estados anteriores prolongam-se e se interpenetram no estado presente[22].

Gilles Deleuze irá captar com agudez essas ponderações de natureza estética presentes nos comentários de Bergson e as fará reverberar em sua reflexão sobre o

---

cinematografia brasileira tinha se estagnado e vivido momentos de penúria em que os sinais de vitalidade existiam, mas eram escassos” (MELO, 2007, in POITRAT, 2007, p. 8).

[21] Segundo o filósofo francês, a “duração” manifesta-se como continuidade heterogênea e indivisível, marcada pela mudança e destituída da condição imutável e imóvel dos momentos sucessivos que compõe o tempo materializado, ou seja, o tempo mensurável. As percepções subjetivas (como as de cinema ou de qualquer outra arte), por sua vez, advindas de uma experiência espiritual de duração, penetram-se e ordenam-se entre si “como fazem as notas sucessivas de uma melodia” (BERGSON, 1988, p. 75), e deste modo, nos deixamos embalar por um contínuo de sensações, em que cada estímulo ou acréscimo de excitação organiza-se com as excitações precedentes, produzindo em nós, em seu conjunto, determinados graus de intensidade e de significação; “o efeito de uma frase musical que estaria sempre prestes a acabar e se modificaria, na sua totalidade, pela adição de alguma nota nova.” (BERGSON, 1988, p. 76).

[22] Este aspecto também é contemplado por Bergson em suas considerações acerca do experimento do copo de água com açúcar, anteriormente comentado nesse mesmo capítulo.

cinema, não só na elaboração de sua inventiva taxinomia[23] das imagens fílmicas, mas principalmente ao desvelar num nível mais refinado de leitura crítica uma consciência dos graus de modulação empreendidos na realização estética das imagens de cinema. Para Deleuze, a imagem cinematográfica nasce como uma imediata imagem-movimento, pois esta não seria, todavia, "uma imagem em movimento", ou seja, um fotograma (um corte imóvel) posto em movimento. Segundo este filósofo, há na sucessão dos imóveis vinte e quatro fotogramas por segundo uma imagem média que se instaura no próprio movimento, se estabelecendo como dado imediato da imagem cinematográfica.

Por um breve momento, voltemo-nos ao gênio sensível do grande escritor francês Marcel Proust (1871-1922), a fim de observarmos que em seus escritos, ainda sob a influência dos mecanismos anteriores ao cinematógrafo, encontra-se uma impressão bastante próxima às considerações de Deleuze sobre o cinema[24]. Proust narra, em *No caminho de Swann* (2006), a seguinte passagem das memórias de Marcel, seu protagonista:

> Essas evocações torvelinhantes e confusas nunca duravam mais que alguns segundos; muitas vezes, minha breve incerteza do local em que me achava não permitia tampouco distinguir umas das outras as diversas suposições que a constituíam, da mesma forma que não isolamos, ao ver um cavalo correndo, as posições sucessivas que nos mostra o cinetoscópio. (PROUST, 2006, p. 25)

O cinema dá, diríamos com Gilles Deleuze e à luz de Marcel Proust, cortes móveis no tempo, ou seja, cortes instantâneos que se realizam em uma particular mobilidade, numa continuidade indivisível aos próprios instantes. Esses instantes, denominados por Deleuze "instantes quaisquer", seriam o conjunto mínimo significante do qual constituir-se-ia cada imagem-movimento, enquanto cada plano dessas imagens seria, para Deleuze, em si "um bloco de espaço-tempo"[25], "um corte móvel da duração, quer dizer, do Todo ou de um todo" (DELEUZE, 2016, p. 19). O cinema, como estudado por Deleuze, é, portanto, um "sistema que reproduz o movimento referindo-o ao instante qualquer" (DELEUZE, 2016, p. 19). Esse "instante" nasce com o cinema clássico como uma "perspectiva temporal, (...) uma perspectiva

[23] Gilles Deleuze propõe o estudo de "uma taxinomia, uma tentativa de classificação das imagens e dos signos" (DELEUZE, 2016, p. 11).
[24] Faz-se possível evidenciar, também em ambos discursos, a presença definitiva do pensamento bergsoniano.
[25] Cf. DELEUZE, 2016, p. 111

sobre um Tempo real que de maneira nenhuma se confunde com o plano ou com o movimento" (DELEUZE, 2016, p. 111). Essa possibilidade de confusão, ou melhor dizendo, realização do tempo no interior do plano ou do movimento próprio das imagens, só irá ter lugar na concepção da imagem-tempo, esta, por sua vez, própria do cinema moderno.

Sob a influência das teses bergsonianas desenvolvidas no primeiro capítulo de *Matéria e memória*, Deleuze chega, então, a duas compreensões que se tornarão centrais em sua classificação das imagens cinematográficas: a compreensão das imagens-movimento enquanto "cortes móveis da duração", como apresentadas acima; e a compreensão das imagens-tempo, "quer dizer, imagens-duração, imagens-mudança, imagens-relação, imagens-volume, para lá do próprio movimento" (DELEUZE, 2016, p. 27), as quais serão destacadas mais à frente, numa abordagem do que consideramos um leitura elucidativa acerca da tomada de uma consciência estética no nascer da modernidade cinematográfica.

Ainda em relação à imagem-movimento, cujo permanência e dominância determinará, na perspectiva deleuzeana, todo um escopo de realizações fílmicas genericamente denominado cinema clássico, cabe apresentarmos, à guisa de esclarecimento prévio, o que o filósofo caracteriza como sendo sua dupla face imagética:

> uma por referência a objetos cuja posição relativa faz variar e a outra por referência a um todo do qual exprime uma mudança absoluta. As posições estão no espaço, mas o todo que muda está no tempo. Se assimilarmos a imagem-movimento ao plano, chamamos enquadramento à primeira face do plano voltada para os objetos e montagem à outra face voltada para o todo. Daí uma primeira tese: é a própria montagem que constitui o todo e nos dá assim a imagem *do* tempo. (DELEUZE, 2015, p. 59)

A imagem-movimento caracteriza-se, desse modo, por dois eixos ou "processos": um processo de diferenciação, a "montagem", que "exprime um todo que muda e estabelece-se entre objetos (...), todo [que] está sempre a dividir-se segundo os objetos e a reunir os objetos num todo"; e um processo de especificação, o "enquadramento", o qual comporta intervalos, "espécies distintas de imagens, com signos pelos quais se compõem cada uma em si mesma e umas com as outras" (cf. DELEUZE, 2015, p. 50-51). Para Deleuze, nessa primeira fase clássica da imagem cinematográfica, o tempo seria, necessariamente, "uma representação indireta",

porque decorrente da montagem que liga uma imagem-movimento a outra (cf. DELEUZE, 2015, p. 59).

Dando-nos, por sua vez, sua própria concepção de ritmo no cinema, Gilles Deleuze desenvolveria em sua reflexão uma oportuna apreciação do trabalho de montagem no cinema. Para o autor de *A imagem-movimento*,

> a própria montagem adaptará constantemente as transformações de movimentos no universo material e o intervalo de movimento no olho da câmara: o ritmo. Mas há que dizer que a montagem já estava em todo o lado nos dois momentos antecedentes. Está antes da rodagem, na escolha do material, isto é, das porções de matéria que vão entrar em interação, por vezes muito distantes e afastadas (a vida tal como ela é). Está na rodagem, nos intervalos ocupados pelo olho-câmara (... a vida no filme). E está depois da rodagem, na sala de montagem onde se comparam um ao outro material e filmagem (a vida do filme), e nos espectadores que confrontam a vida no filme e a vida tal como ela é. (DELEUZE, 2016, p. 68)

Percebemos a montagem[26], nas instâncias descritas por Deleuze e em razão de suas funções na criação fílmica, se assemelhar às três grandes instâncias de construção de toda e qualquer obra de arte. Falamos aqui das instâncias de composição, de realização e de modulação, como as definiu Stéphane Mallarmé (cf. GONÇALVES, 2010), podendo ser depreendidas, desse modo, a partir da afirmação do filósofo e refletidas na descrição dos procedimentos específicos da montagem fílmica. A primeira instância, a de composição, consiste, portanto, na escolha dos materiais que entram em interação na filmagem e na escolha das relações entre os fotogramas por meio da montagem, seriam esses os determinantes básicos daquilo que está a se realizar simultaneamente sob o olho-câmara e, também, o produto da justaposição entre os quadros filmados. A segunda instância, a de realização, que ocorre simultânea às outras duas, atua no interior dos intervalos filmados, realizando através dos enquadramentos moventes e da duração interna dos planos uma primeira cadeia de significação metonímica, já tensiva em razão dos elementos expressivos que contém, desdobrando-se daí, e até de modo indissociável se considerarmos o plano-sequência[27] no cinema moderno, a terceira e última instância, a de modulação,

[26] Desde as primeiras experimentações no âmbito do cinema, antecedendo até mesmo a invenção do cinematógrafo, a montagem se impôs como um dos traços específicos e mais evidentes da arte cinematográfica. Segundo Jacques Aumont, em *A Estética do filme*, uma definição ampliada da montagem pode ser dada da seguinte forma: “a montagem é o princípio que rege a organização de elementos fílmicos visuais e sonoros, ou de agrupamentos de tais elementos, justapondo-os, encadeando-os e/ou organizando sua duração” (AUMONT, 1995, p. 62).

[27] Componente fulcral para a passagem do cinema clássico ao moderno e que iremos discutir mais à frente neste ensaio.

em que passam a interagir entre si tais significantes tensivos da matéria fílmica, que agora sob a condição de signos estéticos motivados passam a incorporar, numa articulação rítmica própria, o universo semissimbólico constitutivo de cada imagem-movimento de cinema, incorrendo em níveis cada vez mais profundos de sentidos quanto for seu grau de intencionalidade poética. Essas instâncias de construção estética, principalmente a modulação, tornar-se-ão, por exemplo, essenciais para a compreensão do ideal de *pathos* pretendido por Sergei Eisenstein e tantos outros da escola construtivista soviética, pois estariam esses cineastas, após a realização das filmagens e já na sala de montagem, disposto a alcançar graus mais elevados de expressividade em seus filmes, só possíveis ao nível da modulação estética.

Cabe destacar, a propósito, a posição de Deleuze em relação à natureza semiótica da linguagem cinematográfica, a qual se caracterizaria, para o filósofo, mais como uma "língua da realidade" do que uma linguagem propriamente dita. Segundo o estudo de natureza semiológica de Christian Metz, o cinema enquanto arte, "e porque é uma arte", não é uma "língua", *a priori*, um "*sistema de signos* destinado à *intercomunicação*". Tal consideração pode e deve necessariamente ser estendida a todas as outras artes. O cinema não é, de fato, uma língua, por contradizer três elementos fundamentais que definem o que esta é. Enquanto expressão artística, o cinema contradiz as ideias de "sistema", de "signo" e de "intercomunicação", do modo como tais ideias estão articuladas, nomeadamente, nos trabalhos do acadêmico e cineasta argelino Gilbert Cohen-Séat, principalmente em *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, e também nos reconhecidos estudos do renomado linguista suiço *Ferdinand de Saussure* (1857-1913). Para Metz, o cinema é "uma 'comunicação' em sentido único; é de fato muito mais um meio de *expressão* que de comunicação" (METZ, 2010, p. 93). O enunciado fílmico possui uma linguagem específica, a qual insere os dois eixos constitutivos da linguagem verbal, como assinalados pelo linguista russo Roman Jakobson (1896-1982)[28], em uma especificidade cinematográfica, em que sintaxe e semântica encontram-se subordinadas à totalidade fílmica, assimiladas, poderíamos ver assim, pela realidade fílmica. Referindo-se à tese do importante realizador e estudioso do cinema italiano, Pier Paolo Pasolini (1922-1975), o qual considerava "os objetos reais como constitutivos da imagem e a imagem como

[28] A linguagem implica dois eixos. A sintaxe se ocupa do eixo dos encadeamentos (concatenação), a semântica, do eixo das substituições. (cf. JAKOBSON, s/d, p. 30)

constitutiva da realidade" (PASOLINI, in DELEUZE, 2015, p. 50)[29], Gilles Deleuze assinala que os dois eixos definidores de tal sistema de imagens nada têm a ver com os eixos paradigmático e sintagmático da linguagem verbal. Essa posição, por sua vez, implica em seus estudos uma compreensão da imagem-movimento como

> uma *matéria sinalética* que compreende traços de modulação de toda a ordem, sensoriais (visuais e sonoros), cinéticos, intensivos, afetivos, rítmicos, tonais e até verbais (orais ou escritos). (...) É uma massa plástica, uma matéria a-significante e a-sintática, uma matéria não linguisticamente formada se bem que não seja amorfa e esteja formada semioticamente, esteticamente, pragmaticamente (DELEUZE, 2015, p. 51).

No cinema, se há comunicação, essa jamais se dá do modo como a língua articula seus componentes semânticos dentro dos gêneros discursivos. O cinema possui, pois, uma linguagem específica, a qual compõe sobre seus dois eixos constitutivos, o de diferenciação e o de especificação, apresentados acima, camadas de expressão cinematográficas, em que sintaxe e semântica encontram-se subordinadas à composição da realidade fílmica, assimiladas, poderíamos ver assim, pelo fluir do tempo no espírito, como verificamos também assinalarem alguns dos primeiros teóricos formativos do cinema.

Durante as primeiras décadas do século XX, a arte do cinema evoluiu a olhos vistos, com a consciência crítica da possibilidade do artista de manipular esteticamente os códigos cinematográficos responsáveis por fazer de seu campo ilusório de significação a mais pungente expressão de um sentimento autêntico de realidade. Segundo o psicólogo e teórico alemão Rudolf Arnheim (1904-2007), um dos primeiros estudiosos a formular uma teoria da imagem fílmica, o cinema seria a arte organizadora de uma percepção absoluta do mundo, composta por meio da mente de um artista criador que percebe e busca compreender o mundo de acordo com leis existentes dentro de si e, no entanto, retiradas do mundo[30]. Para Arnheim, o cinema possui seus próprios códigos, os quais delimitam a irrealidade necessária para a significação estética da realidade que é representada, ou seja, que se constitui como

---

[29] Para o cineasta, "o cinema representa a realidade através da realidade (...) no quadro da realidade sem interrompê-lo em função de um sistema simbólico ou linguístico" (DELEUZE, 2015, p. 50)

[30] Segundo o pesquisador Michel Marie, Rudolf Arnheim vincula-se a uma corrente gestaltista de investigação, ao assegurar que, na percepção do real, o espírito humano não apenas proporciona seu sentido, mas até mesmo suas características físicas. A cor, a forma, o tamanho, o contraste, a luminosidade etc. dos objetos do mundo são, de certa forma, o produto de operações do espírito, a partir de nossas percepções. A visão seria "uma atividade criadora do espírito humano" (cf. AUMONT, 1995, p. 226).

mensagem fílmica. Por meio desses códigos, o artista de cinema, consciente dos traços de irrealidade das imagens, cria e explora, em um trabalho de escrita imagética, as possibilidades de significação da mensagem fílmica, fazendo com que o espectador não veja “apenas o objeto na tela, mas o objeto cuidadosamente delimitado através do veículo” (cf. ANDREW, 1989, p. 41).

Arnheim foi um dos primeiros teóricos da fase formativa do cinema a empreender, em parte de sua obra, uma análise comparativa entre os elementos básicos da linguagem cinematográfica e as características do que apercebemos convencionalmente como “realidade”, demonstrando de modo empírico e sistemático o modo como as imagens dessa realidade e as do cinema diferenciam-se fundamentalmente. Em sua investigação, o teórico aborda fenômenos determinantes da imagem fílmica, como: a presença da luz no negativo; a ausência da cor[31]; a “constância da forma”, esta responsável por caracterizar a percepção tridimensional da realidade, que se opõe, deste modo, à distorção criada pela perspectiva da câmera de cinema; e, talvez um dos fenômenos mais decisórios para a determinação do que se compreende como linguagem cinematográfica, a *ausência da continuidade espaço-tempo*. Para o psicólogo alemão, na vida real, diferentemente do que acontece no cinema, não haveria “saltos no espaço e no tempo. O tempo e o espaço são contínuos”, esclarece o autor (cf. ARNHEIM, 1989, p. 26). Com esses pressupostos, Arnheim demonstra que o cinema oferece uma ilusão parcial de realidade, e esclarece que é no segmento de irrealidade do filme que se encontra a permissão para a aplicação de seus recursos estéticos de linguagem, qual sejam, entre outros, as escolhas de enquadramento (adoção de perspectivas) e a montagem de planos (ligação dos elementos constitutivos da imagem que não se relacionam no tempo e no espaço da realidade comum).

Lembremos que a “arte cinematográfica baseia-se na manipulação do tecnicamente visível, não do humanamente visual”, como afirmara Arnheim (cf. ANDREW, 1998, p. 39). O cinema enquanto arte propõe, portanto, um desvio na experiência da realidade convencional vivenciada pelo espectador, pois não apenas é representação de uma realidade imaginária, a linguagem cinematográfica é expressão ideológica e sensitiva de uma “realidade original”, de natureza cinematográfica, composta por meios discursivos específicos que agem sobre a

[31] Posteriormente, Arnheim volta a falar da questão da cor no cinema, já tendo acesso às primeiras produções coloridas dos anos 1930.

matéria espaciotemporal filmada, e os quais se deixam perceber como tais, a configurar, segundo o pensamento do psicólogo, as limitações do ilusionismo no cinema. Logo, são essas as condições que permitem “tratar um filme como filme e não como realidade” (ANDREW, 1989, p. 40).

Esses pressupostos de Arnheim comprovam-se em inúmeros grandes momentos da história do cinema e da filmografia de grandes cineastas. Sem dúvida Alfred Hitchcock (1899-1980) seja, entre muitos outros realizadores, um dos mais celebrados e analisados em razão das técnicas adotadas para manipular a atenção do espectador, no sentido de fazê-lo reagir, de maneira absolutamente engajada, aos elementos internos que compõem a realidade ficcional de seus filmes. Por ora, observemos a muito comentada sequência clímax do filme *Suspeita*, filmado pelo realizador britânico e lançado em 1941. Nessa sequência, analisada por teóricos e críticos de cinema e destrinchada pelo próprio Hitchcock em sua famosa entrevista concedida para o cineasta francês François Truffaut (1932-1984)[32], encontramos uma mulher que, já com a suspeita de que o marido pretende matá-la, espera sua chegada no quarto enquanto este sobe as escadas levando um copo de leite sobre a bandeja (Figura 6). Hitchcock filma essa cena usando uma lâmpada dentro do copo de leite, realçando-o sobre os outros elementos da cena, enquanto o enquadramento o mantém centralizado e em destaque.

Figura 6 – Plano em *plongée* do copo de leite em *Suspeita* (dir. Alfred Hitchcock, 1941)

Fonte: **SUSPEITA.** Direção de Alfred Hitchcock. EUA. Selo/Label: Silver Screen, 1941. (DVD).

[32] TRUFFAUT, F. **Hitchcock/Truffaut:** entrevistas. Edição definitiva. trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Essa composição é absolutamente singular e dá-se pela manipulação do "tecnicamente visível", para usarmos as palavras de Rudolf Arnheim. O efeito de tensão equacionado pelo cineasta cria-se na relação hábil que se estabelece entre o "contrair" do acontecimento e o "dilatar" do estado na temporalidade fílmica. Segundo Claude Zilberberg, em *Elementos de Semiótica Tensiva*, o conceito hitchcockiano para o suspense é dado como "a dilatação de uma espera" (cf. ZILBERBERG, 2011). Para o semioticista, a partir dessa definição, poderíamos efetuar "a catálise esquematizante", ou seja, compreender que o suspense é, antes de tudo, a dilatação *extensiva* de uma espera *intensiva*. Mais decisiva ainda, porém, parece-nos ser a explanação da diferença entre a surpresa e o suspense feita pelo próprio Hitchcock, e que revela de modo bastante claro a manipulação dos constituintes formais da imagem a fim de conseguir induzir uma reação subjetiva do espectador, além de compor novas camadas de significação na mensagem fílmica[33]. Essa sequência, entre muitas outras de sua extensa filmografia, torna-se, portanto, exemplar das possibilidades de tensividade originadas a partir dos constituintes fílmicos.

Permanecendo nesse percurso introdutório que intenciona desvelar mais alguns procedimentos de construção na linguagem cinematográfica, analisaremos a seguir a sequência final do drama *A época da inocência*, filmado pelo cineasta norte-americano Martin Scorsese, no ano de 1993. Nessa sequência posta em análise, o espectador vê o protagonista, um galante aristocrata britânico, a observar a janela entreaberta de um apartamento em Paris, o qual sabe pertencer à mulher que amou há muitos anos. Com o mover da vidraça sob a ação do acaso, reflexos da luz solar passam a incidir sobre seu rosto, fazendo com que uma recordação específica irrompa em seu espírito (Figura 7). De imediato e sob sensíveis nuanças de nostalgia, o protagonista passa a revisitar as imagens de um mar calmo, um farol, um barco e de uma jovem mulher, que junto aos outros elementos compôs, no passado, uma serena paisagem de entardecer, agora apenas rememorada em seu espírito.

---

[33] Segundo o próprio Alfred Hitchcock, "A diferença entre o suspense e a surpresa é bem simples, (...). Estamos conversando, há talvez uma bomba sob esta mesa, e nossa conversa é corriqueira, nada de especial está acontecendo e de repente: bum, explosão. O público fica surpreso, mas, até então, estávamos mostrando-lhe uma cena absolutamente habitual, sem interesse. Agora, examinemos o suspense. A bomba está sob a mesa, o público sabe disso, provavelmente porque ele viu o anarquista colocá-la. O público sabe que a bomba explodirá à uma hora, e sabe que são quinze para a uma – há um relógio no cenário. A mesma conversação banal se torna de repente interessante porque o público participa da cena. (...) No primeiro caso, demos ao público quinze segundos de surpresa no momento da explosão. No segundo, demos-lhe quinze minutos de suspense" (HITCHCOCK, 2004, p. 59).

Figura 7 – sequência final de *A época da inocência* (dir. Martin Scorsese, 1993)

Fonte: **A ÉPOCA DA INOCÊNCIA**. Escrito e dirigido por Martin Scorsese. Produzido por Barbara de Fina. EUA. Classicline e MABLAN Entertainment. 1993. (DVD)

Não de outro modo, o efeito proustiano da sequência realiza-se a partir da articulação de correspondências entre os componentes da *mise-en-scène*, culminando numa impressão afetiva da realidade, remodelada no espírito do protagonista e originada de um breve movimento da luz sobre seu olhar.

Percebemos, a partir dos exemplos acima, que, logo que uma sequência de cinema se inicia, ao nosso olhar e ouvidos dados imediatos da imagem-movimento passam a se articularem entre si por meio do movimento que os realiza. Nessa última sequência descrita, o calçamento, prédios, janelas, a vidraça movente, e a presença física da personagem, além dos outros componentes materiais do plano imaginário em *flashback*, somam-se à trilha sonora e formam uma materialidade plástico-sonora, a estabelecer um primeiro nível de figurativização, o qual se transforma simultaneamente pelo movimento inerente à imagem fílmica, dispondo-o num eixo cinético de percepção. Há um ir e vir entre o olhar e o que é olhado, entre o protagonista e a janela. Os elementos plásticos (espaciais) dos planos realizam-se sob uma determinada acentuação rítmica da cinematografia, mesma condição na qual a temporalidade musical se instaura[34], amalgamando seus ícones figurais a uma unidade movente e harmônica de conjunto. Fundamentais à significação dos componentes visuais e sonoros da imagem, os quais são responsáveis pela

[34] Diria Christian Metz, a respeito da faixa sonora no cinema, e diferindo em certo grau o lugar da palavra em relação aos ruídos e à música no filme: “A palavra é sempre um pouco porta-voz. Ela nunca está inteiramente *dentro* do filme, está sempre um pouco *na frente.* Pelo contrário, as composições musicais ou imagéticas, por mais que se destaquem, não se colocam entre o filme e nós; nós as sentimos como fazendo parte da carne do filme: matérias ricamente trabalhadas, porém matérias” (METZ, 2013, p. 71)

materialização dos temas narrativos no cinema, os códigos de montagem atuam nas sequências fílmicas também determinando, em novas camadas de interpretação estética, os demais semas e semantemas constituintes dos planos de significação.

Nessa sequência de *A Época da inocência*, vemos o protagonista transitar entre os ícones da imagem contemplada e aqueles figurados em seu pensamento, lidando com uma abstração e uma artificialização do instante por ele visto e ao mesmo tempo imaginado. A luminosidade dos fotogramas conduz as variações, a oferecer estágios de intensidade que suspendem a personagem de uma condição imanente, elevando-a a um estado interior de rememoração (podemos notar que o enquadramento do plano se fecha e a luz não é mais natural quando o protagonista se encontra em estado de rememoração). Há uma fusão entre os elementos constitutivos dos planos, introduzida por uma intensa luminosidade, definidora de um instante incomum e oriunda do espaço-tempo presente, fazendo irromper um estado de serenidade e de abstração que almeja diretamente o espírito: as imagens do plano da rememoração intensificam-se em sua plasticidade, as cores encontram-se saturadas. A similitude dá-se pela luminosidade, criando padrões de iridescência que levam de um lugar a outro, da luz solar refletida pela vidraça ao olhar da amada que se volta na lembrança, instância do passado narrativo que se presentifica pelo efeito plástico e cinético do *flashback*. Encontramos, logo, dois eixos de significação, um da reprodução e um da percepção, e como podemos constatar, realizando-se simultaneamente sobre um outro eixo diegético de composição, o qual insere tais componentes visuais e sonoros no esquema narrativo de significação mimética, ou melhor diríamos, uma "realidade interna" à própria obra, criada de modo indissociável à articulação desses três eixos[35].

Eis nessa sequência uma montagem metafórica bem orquestrada por Martin Scorsese. Percebemos o movimento da ação narrativa suspender-se, mas permanecer em segundo plano, enquanto saído desse movimento de continuidade o símile metafórico, o qual se caracteriza pela luminosidade intensa, libera um outro movimento, o de similaridade, que tensiona de modo centrípeto os componentes cinematográficos da imagem, que agora passa a ter um relevo expressivo. Como nos lembra a velha máxima de Leon Moussinac, "montar um filme não é outra coisa senão ritmar um filme" (MOUSSINAC, 1925, in XAVIER, 2017, p. 90). No entanto, dotá-lo de um ritmo expressivo, isto é, dotá-lo de tensões internas que levem à desrealização

[35] Os traços de modulação que compreendem a *matéria sinalética* anunciada por Deleuze encontrar-se-iam dispostos, portanto, entre esses três eixos constitutivos do enunciado fílmico.

dos componentes figurais da imagem, significa construir interações entre os significantes fílmicos capazes de superar a dimensão literal da mimese narrativa, deslocando deste modo os significados relacionados ao plano imediato do enredo (a continuidade que compõe o plano de conteúdo, para voltarmos aos pressupostos de Hjelmslev) para um plano mediado pelos próprios significados figurativos da imagem (as contiguidades presentes no plano de expressão). Nessa sequência de *A época da inocência*, os significantes imagéticos passam a se articularem nessa dimensão expressiva, elevando-se da contiguidade narrativa para uma simultaneidade harmônica de ideias e de sensações.

Erich Auerbach (1892-1957), filólogo e importante ensaísta, além de crítico literário, constataria algo fundamental sobre esse aspecto ao analisá-lo, por sua vez, no romance moderno. Em seu comentário acerca de *O Farol*, de Virgínia Woolf, Auerbach afirma que

> o que é essencial é que um acontecimento exterior insignificante libera ideias e cadeias de ideias, que abandonam o seu presente para se movimentarem livremente nas profundidades temporais. É como se um texto aparentemente simples manifestasse o seu verdadeiro conteúdo só no seu comentário, ou como se um tema musical simples o fizesse apenas na sua interpretação. (AUERBACH, 2007, p. 487).

Nesse sentido, nessa sequência do filme de Scorsese, a decifração de seus constituintes expressivos é orientada pela justaposição narrativa de elementos similares na imagem: o mover do reflexo solar de uma vidraça (realidade imanente) leva a uma luminosidade intensa sobre os olhos (percepção objetiva) que traz ao presente fílmico uma mesma luminosidade sobre o mar (percepção subjetiva direta) e o voltar-se da mulher amada (percepção subjetiva indireta), interpretados, ou comentados como diria Auerbach, afetivamente pelo protagonista.

Se assumirmos o lugar do protagonista de Scorsese enquanto espectador e tomarmos a janela que observa como a própria linguagem do cinema na qual estariam as imagens mais desejadas, essa sequência filmada por Scorsese nos apresenta o simulacro da experiência imaginária que o cinema nos oferece ao espírito. Alheia a uma experimentação natural do real, a imagem cinematográfica propõe um desvio na percepção natural da realidade, não é apenas representação de uma realidade imaginária, mas expressão que sugere os constituintes de uma realidade original, artificialmente composta pelos meios discursivos próprios do veículo cinematográfico, os quais se deixam perceber como tais. Deveríamos pensar o processo

cinematográfico, portanto, como essa janela vista em *A época da inocência*, e por meio da qual somos levados a perscrutar afetiva e criticamente todo um mundo imaginário:

> Arnheim nos faria virar essa janela até um ângulo em que o vidro começasse a refratar a luz, distorcendo o que está além dele e ao mesmo tempo revelando suas propriedades. Repentinamente, tornamo-nos conscientes da composição do vidro, da sua textura, dos tipos de luz que ele permite passar e assim por diante. No entanto nunca nos conscientizaríamos dessas qualidades se não estivéssemos tentando olhar através da janela. A arte cinematográfica é um produto da tensão entre a representação e a distorção. Baseia-se, não no uso estético de algo do mundo, mas no uso estético de algo que nos dá o mundo. (ANDREW, 1989, p. 40).

Depreendemos, pois, ao longo desses comentários iniciais, não só uma metáfora do próprio processo de composição cinematográfico[36], mas também uma metáfora do processo composicional de todo signo de arte, em maior ou menor grau de modulação, o qual sempre se revelará como a abstração de um conteúdo que ele próprio materializa sob sua forma artística. Uma vez que a camada poética de uma obra se manifesta sempre de maneira inusitada, tal camada revela-se um modo de desconstruir nossas expectativas em relação às coisas que nos circundam, atuando principalmente sobre os pensamentos que nos suscitam uma visão ordinária (literal) das imagens.

Partindo da ideia de “imagem-tempo” como um conceito-chave, Gilles Deleuze anunciará com inventividade o advento de uma nova concepção acerca da composição da imagem fílmica. Para o filósofo, a imagem-tempo, dentro do contínuo expressivo da imagem-movimento, passará a ser o dominante do signo estético no cinema moderno. Deleuze se apropria, desse modo, da distinção que Henri Bergson realiza entre o “reconhecimento habitual” e o “reconhecimento atento”, na medida em que o segundo representa uma recusa ao prolongamento da percepção em um contínuo de imagens que cria diferentes objetos, passando das ações a estados que retornam ao objeto primeiro e enfatizam seus contornos e traços definidores:

> em vez de uma soma de objetos distintos num mesmo plano, agora o objeto permanece o mesmo, mas passa por diferentes planos. No primeiro caso

[36] Andre Bazin, em *O que é o cinema?*, diria que “se o que é mostrado e expresso na tela tivesse que ser verdade, realizado efetivamente diante da câmera, o filme deixaria de existir, pois deixaria na hora de ser mito. É a parte de truque, a margem de subterfúgio necessária à lógica da narrativa que permite ao imaginário a um só tempo integrar a realidade e substituí-la. (...) Para que haja plenitude estética do filme, precisamos *acreditar* na realidade dos acontecimentos *sabendo* que houve trucagem.” (BAZIN, 2018, p. 95)

> tínhamos, percebíamos da coisa uma imagem sensório-motora. No outro, constituíamos da coisa uma imagem ótica (e sonora) pura, fazemos uma descrição. (DELEUZE, 1990, p. 59-60).

Em sua reflexão sobre o cinema neorrealista italiano, observará nos filmes de Michelangelo Antonioni (1912-2007), Luchino Visconti e Vittorio De Sica, o nascimento de uma nova imagem, não mais aquela compreendida como "imagem-movimento" e suas variantes, próprias do cinema clássico, mas o que chama "imagem-tempo", definição para as situações puramente ópticas e sonoras da imagem fílmica:

> A bicicleta, o vaso, as naturezas mortas são as imagens puras e diretas do tempo. Cada uma é o tempo, cada vez, sob estas ou aquelas condições do que muda no tempo. O tempo é pleno, quer dizer, a forma inalterável preenchida pela mudança. O tempo é "a reserva visual dos acontecimentos em sua justeza". Antonioni falava do "horizonte dos acontecimentos", (...), horizonte que liga o cósmico e o cotidiano, o durável e o mutante, um só e mesmo tempo como forma imutável daquilo que muda. É assim que a natureza ou estase se definiam, segundo Schrader, como a forma que liga o cotidiano como "algo unificado, permanente" (DELEUZE, 1990, p. 28).

Veremos à frente, no terceiro capítulo do presente estudo, como a realidade fílmica não mais será substrato de uma representação mimética cinematográfica, mas superando-a, passará a ser matéria de expressão modulada por uma temporalidade profunda (muito próxima da ideia de imagem-tempo de Deleuze), permitindo que o cinema passe a refletir procedimentos similares àqueles adotados pela própria poesia moderna. Em sua inerente literalidade, a linguagem cinematográfica passará a atingir, no cinema moderno, níveis mais profundos de significação. "Imagens-tempo" que devem ser muito bem lidas, e não apenas vistas, diria Deleuze[37]:

> ao mesmo tempo que o olho acede a uma função de vidência, os elementos da imagem, não só visuais, mas sonoros, entram em relações internas que fazem com que a imagem inteira deva ser 'lida' não menos que vista, legível tanto quanto visível. Para o olho do vidente, como do adivinho, é a 'literalidade' do mundo sensível que o constitui como livro. (DELEUZE, 1990, p. 34)

Em razão dos "opsignos" e "sinsignos", componentes básicos da nova imagem-tempo, num contraponto revelador com a espacialidade imagética dos signos moventes da poesia, podemos perceber a arte das palavras e a arte das imagens num

[37] Segundo Marcel Martim, em *A Linguagem Cinematográfica*, "a maior parte dos filmes de qualidade são legíveis a vários níveis, segundo o grau de sensibilidade, de imaginação e de cultura do espectador. O mérito de tais filmes é sugerir, para além da dependência imediata do dramatismo de uma ação, por mais profunda e humanamente apaixonante que ela seja, sentimentos ou ideias em geral." (MARTIN, 2005, p. 117-118)

mesmo nível semiológico. Será a partir dessa semiologia do tempo no cinema e na poesia que poderemos identificar algumas invariantes decisivas, engendradas por meio de procedimentos similares adotados por ambos os sistemas. Realizaremos, assim, uma análise crítica da composição de alguns temas e, principalmente, da significação expressiva que advém das instâncias de realização e de modulação em obras que serão mais à frente observadas. O cinema moderno, segundo o pensamento de Gilles Deleuze, caracterizar-se-ia pela corporificação da imagem-tempo, uma imagem saída de dentro da própria imagem-movimento do cinema clássico. Não se trata, portanto, de uma oposição ou negação da imagem-movimento, mas da erupção do tempo de dentro desta, possibilitando que um novo movimento se faça, um "movimento aberrante"[38], apenas possível em razão de uma nova configuração da imagem fílmica.

2.3 As origens metonímicas da imagem fílmica: impressão de realidade e desrealização plástica no cinema dos irmãos Lumière

Segundo Gilles Deleuze, no cinema clássico a imagem-movimento "tanto pode fundir o movimento referindo-o ao todo que ele exprime (metáfora que reúne as imagens) como dividi-lo, referindo-o aos objetos entre os quais se estabelece (metonímia que separa as imagens)" (DELEUZE, 2015, p. 251). Para o filósofo francês, a montagem de D. W. Griffith (1875-1948) seria metonímica, enquanto a de Sergei Eisenstein, metafórica. Essa assertiva, julgamos, não poderia ser mais pertinente, porém digna de algumas considerações iniciais, para os primeiros passos de nossa perquirição crítica. Pensar de maneira conceitual a função estrutural da metáfora e da metonímia no sistema de linguagem cinematográfico, desde sua origem, significa poder traçar um itinerário diacrônico acerca da própria evolução estética das imagens de cinema, nos permitindo inseri-las de forma producente dentro de uma impreterível historicidade das artes e articulá-las de modo sincrônico, nos capítulos seguintes, a outras formas de expressão artísticas que compartilham entre si o mesmo raiar da modernidade estética.

[38] LAPOUJADE, D. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. trad. Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: n-1 edições, 2015.

Ao apontar a metáfora não apenas como componente figurativo[39], resultante do trabalho de montagem de Sergei Eisenstein, mas como uma capacidade retórica potencialmente presente em toda e qualquer imagem cinematográfica, desde os primórdios, Deleuze a contrasta com um outro procedimento contíguo, a montagem metonímica, desenvolvida nas composições narrativas do cineasta norte-americano D. W. Griffith, e que nos parece muito dever, em sua origem, ao estilo e aos procedimentos cinematográficos de Louis e Auguste Lumière, fundadores oficiais de toda uma história da estética cinematográfica que estaria por vir.

Tendo em vista as análises que se seguirão após essa primeira abordagem teórica acerca da natureza da linguagem cinematográfica, propomos uma compreensão dos conceitos de metáfora e de metonímia na chave dos estudos semióticos da linguagem. Em *Retórica Geral*, o grupo francês de Liége, encabeçado por Jean Dubois, apresenta, com o rigor necessário ao empreendimento, uma análise bastante moderna, no campo dos estudos linguísticos da época, voltada às várias figuras da retórica tradicional, investigando a natureza dos procedimentos que lhes dão origem e estabelecendo esquemas em relação às operações que as fundamentam. Nesse ínterim, a figura da metáfora recebe seu devido tratamento e interpretação. Para os autores, "a metáfora não é propriamente uma substituição de sentido, mas uma modificação do conteúdo semântico de um termo. Essa modificação resulta da conjunção de duas operações de base: adição e supressão de semas" (DUBOIS, 1974, p. 151). Segundo os pesquisadores franceses, na linguagem poética verbal, as metáforas seriam responsáveis por causar as "distorções do material lexical", imediatamente percebidas pelos leitores, pois uma atenção seria "lançada sobre a mensagem por esses pequenos 'escândalos' semânticos" (DUBOIS, 1974, p. 151).

Desde as primeiras projeções do cinematógrafo, percebemos a metonímia, por outro lado, surgir como componente estrutural do que veio a tornar-se, na primeira década do cinema, uma de suas questões centrais: a incontornável "impressão de realidade" que a imagem cinematográfica comunica às matérias de expressão moventes. Será, pois, nos procedimentos adotados para a desrealização da "impressão de realidade" que o cinema revelará os primeiros códigos específicos de sua linguagem, e deste fato desdobrar-se-á a função que a montagem metonímica

[39] Entenderemos o termo figurativo, neste trabalho, como as figuras de construção próprias da retórica clássica.

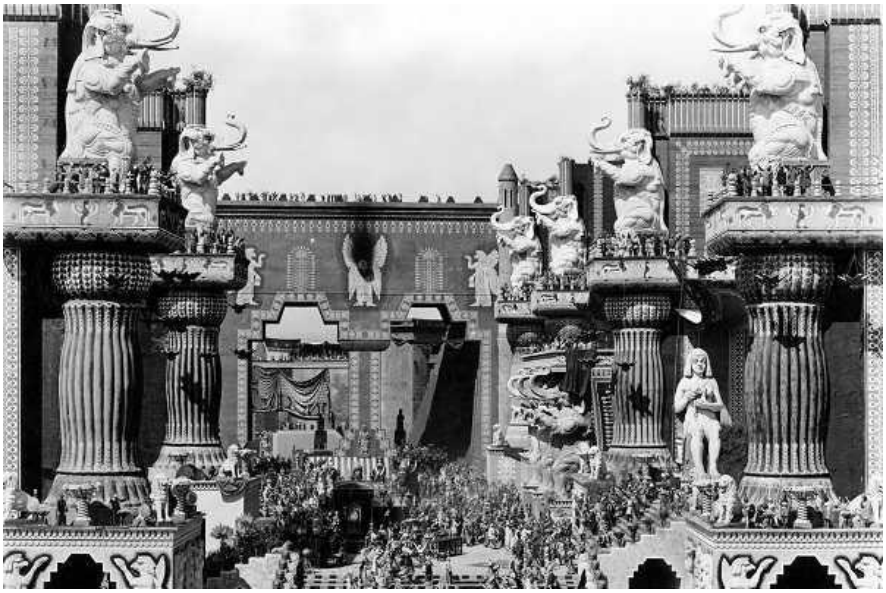
virá a desempenhar ao longo da história do cinema, articulando de modo centrífugo as tensões surgidas entre os planos da narração (eixo diegético), da percepção (eixo cinético) e da representação (eixos plástico e sonoro), que juntos irão compor as bases estruturais de todo enunciado fílmico, chegando ao espectador como mensagem esteticamente codificada a ser afetiva e intelectualmente decodificada no espírito[40].

É através da junção tensiva desses três planos construtivos que a imagem cinematográfica se torna, portanto, "modo particular de figuração do real"[41], sendo determinada, no caso de uma montagem metonímica, por linhas tensivas que saem de si em direção aos referenciais temáticos do enredo, como quando acompanhamos a sucessão de ações militares e combativas que formam, por contiguidade, o acontecimento narrativo de uma grande batalha, ou nos deparamos com a referencialidade assumida pelos componentes figurais da imagem em relação analógica com a realidade mimetizada na tela, e aqui pensamos nas grandiosas arquiteturas e reconstituições históricas dos primeiros épicos do cinema clássico (Figura 8).

[40] Citando Béla Balázs, em *Le Cinéma du Diable*, Marcel Martin observa que o cinema, enquanto linguagem que se expressa por meio de imagens em movimento, organizadas em sucessão por uma determinada duração, introduz uma tripla noção de tempo: o tempo de "projeção" (duração do filme), o tempo de "ação" (duração diegética da história narrada) e o tempo da "percepção" (a impressão de duração intuitivamente sentida pelo espectador, eminentemente arbitrária e subjetiva) (cf. MARTIN, 2005, p. 261). Para Martin, "é evidente, depois de Bergson, que a nossa apreensão da duração é intuitiva e que aquilo que apercebemos conscientemente não é mais do que o sistema de referências temporais simultaneamente racionalizado e socializado no qual vivemos. E se é verdade, como vimos anteriormente, que o espaço e o tempo se encontram no cinema intimamente ligados num *continuum* temporal no interior do qual evoluímos sem qualquer constrangimento, é normal sendo o espaço apresentado por blocos maciços (graças a planos longos), que o tempo se imponha a nós também como uma totalidade indivisível, ou seja, não como uma sequência de instantes, mas como uma duração" (MARTIN, 2005, p. 269). Sendo assim, a imagem expressiva, posta em movimento no sistema cinematográfico, oferece-nos campo profícuo para a reflexão acerca da experiência da duração nesse sistema.

[41] cf. XAVIER, 2017, p. 31.

Figura 8 – Plano geral de *Intolerância* (dir. D. W. Griffith, 1916)



Fonte: **INTOLERÂNCIA**. Direção de D. W. Griffith. EUA. Obras Primas do Cinema. 1916. (DVD)

Para o teórico e crítico cinematográfico Jean Mitry (1907-1988), o espectador de cinema é, de fato, “desligado” do mundo real, porém

> ainda tem de se ligar a uma outra coisa, cumprir uma “transferência” de realidade; esta implica uma atividade afetiva, perceptiva e intelectiva, cujo impulso inicial só pode ser dado por um espetáculo parecido com o do mundo real (MITRY, in METZ, 2010, p. 25).

Marcel Martin sublinharia uma característica semelhante ao chamar a atenção para o fato de que diante do cinema não estamos mais no mundo, “sujeitos aos seus perigos e às suas emboscadas, mas perante ele, protegidos, anônimos e disponíveis: defronte da tela somos absolutamente livres de uma total participação” (MARTIN, 2005, p. 36).

Antecedendo a descoberta do corte e da montagem entre planos sucessivos, as primeiras produções de Louis e Auguste Lumière não deixariam, no entanto, de já estabelecer de imediato essas relações tensivas que anunciamos acima. Contudo, parafraseando Martin, se na sala de cinema os primeiros espectadores encontravam-se longe dos perigos do mundo real, ainda estavam à mercê de suas emboscadas, pois a ilusão de realidade parcialmente assimilada como tal nas primeiras projeções ainda podia tornar evidentes, e por vezes embaraçosas, as tensões implicadas nestas primeiras imagens de cinema.

Palavra e imagem encontraram-se desde os primórdios associadas através do que se convencionou chamar de uma sintaxe narrativo-cinematográfica. Os títulos e intertítulos (inseridos entre planos e sequências do cinema mudo) figuravam como sinopses explicativas da própria organização interna (decupagem) das cenas projetadas, antecipando, em sua semântica textual, a disposição sintática dos constituintes imagéticos do plano fílmico[42]. Assistia-se em *Arrivée du train en gare de La Ciotat* (dir. Auguste e Louis Lumière, 1985) um trem atravessar a tela chegando à estação; em *La sortie des usines Lumière* (dir. Auguste e Louis Lumière, 1895-1896), trabalhadores saírem do interior da fábrica e ganharem as ruas; um rapaz pregar uma travessura em um jardineiro e ambos terminarem molhados em *L'Arroseur Arrosé* (dir. Auguste e Louis Lumière, 1895); e em *Les repas de bébé* (dir. Auguste e Louis Lumière, 1895), os pais junto à mesa a alimentarem sua criança. Nesse primeiro momento de fascínio e de surpresa, o grande público pouco podia refletir para além do que mimeticamente representavam essas imagens, pois se encontravam empenhados em identificar nelas uma elementar relação de contiguidade. Contiguidade com os referentes do mundo real, assim como com as determinações de uma narratividade do cotidiano, de natureza episódica e variavelmente burlesca, buscando compreendê-las em um primeiro nível de significação, o nível da mimese narrativa, como de modo semelhante procediam ao verem a encenação de uma peça de teatro ou ao ouvirem uma estória contada por um rapsodo. Faltaria aos primeiros expectadores de cinema, todavia, uma atitude propriamente estética frente à imagem cinematográfica, uma vez que permaneciam imbuídos pela narratividade dos temas ainda sob uma forma literal de compreensão.

Segundo Martin,

> para que exista atitude estética é necessário que o espectador mantenha uma certa distanciação, que não acredite na realidade material e objetiva daquilo que aparece na tela, que saiba conscientemente que está diante de uma imagem, de um reflexo, de um espetáculo (MARTIN, 2005, p. 35-36).

Constatamos, a partir da afirmação do historiador, um primeiro nível, ainda denotativo, de leitura e de produção de imagens, e que haveria de ser superado não só pelos espectadores, mas pelos próprios realizadores dessa nova linguagem

[42] Cf. CARRIÈRE,1995.

artística. Christian Metz fora certeiro ao destacar que os primeiros cineastas eram também “homens da denotação”, que, segundo ele, buscavam,

> antes de mais nada, contar histórias. Não descansaram enquanto não dobraram às articulações – mesmo rudimentares – de um discurso narrativo o material analógico e contínuo da duplicação fotográfica (METZ, 2010, p. 98).

Certamente o cinema já nascia como singular expressão estética nos cafés parisienses, porém, como dissemos a pouco, ainda não conscientemente assimilado como tal pelos espectadores, e pouco explorado pelos primeiros realizadores em suas potencialidades semióticas de ressignificação da realidade captada pela lente objetiva. Estava ainda para ser desbravado esse autêntico mecanismo de conjugação do tempo e do espaço naturais, a fim de compreender seus procedimentos de construção responsáveis pela transubstanciação imagética da ação dramática, esta engendrada por uma temática e plasmada sob a plasticidade dinâmica própria do enunciado fílmico[43].

Ainda hoje, ao assistirmos *Arrivée du train en gare de La Ciotat* ou *La sortie des usines Lumière*, de Auguste e Louis Lumière, torna-se difícil contestar a eficiente impressão de realidade causada por suas imagens. A montagem no interior do plano, a princípio único, porém jamais estático em sua composição interna[44], dava à imagem fílmica, de fato, o “movimento” próprio de sua linguagem, animando-a como um sopro de vida, a gerar nos primeiros espectadores um agudo “sentimento de realidade”, alicerçado nessa dinamicidade dos componentes figurais da imagem. Deste modo, a ilusão de corporalidade que tais imagens adquiriam encontrava sua correspondência na mimese narrativa, que buscava assimilar a continuidade natural do tempo no

[43] Desde os primórdios, o cinema realiza o enquadramento (instância espacial/composicional) de uma ação (instância temporal/de realização), algo somente possível pelo caráter dinâmico da imagem cinematográfica. Contudo, podemos dizer que tal característica não é exclusiva apenas ao cinema, mas possível e até mesmo buscada por outros sistemas de linguagem artísticos na modernidade.

[44] Georges Saudoul constata com argúcia o movimento dos componentes figurais da imagem fílmica nesses primeiros filmes da produção Lumière, os quais realizavam no interior de um único plano procedimentos de composição que logo se tornariam próprios de uma montagem complexa entre planos sucessivos. Acerca do filme *L’Arrivée d’un Train*, Saudoul observa que “na realidade, todos os planos sucessivos que hoje o cinema emprega foram utilizados neste filme – desde o plano geral, com o comboio a aparecer no horizonte, até ao plano aproximado. No entanto estes planos não são separados, são ligados por uma espécie de ‘travelling’ invertido. A câmera não se desloca; mas os objetos ou as personagens aproximam-se ou afastam-se constantemente dela.” (SAUDOUL, 1983, p. 51)

espaço limitado pelo veículo[45]. No entanto, ao olharmos para o interior dessas imagens, ou seja, em perspectiva oposta a compreensão centrífuga de seus significantes figurais, observaremos uma estrutura visual já a provocar uma percepção dúbia do real, numa espécie de vasão ao espaço imaginário do dentro da tela, espaço esse oscilante entre a construção de uma ilusão de realidade e a distorção dessa própria realidade, ambos princípios tensivos da montagem metonímica.

Sobre a tela de cinema, as imagens da realidade mostravam-se então destituídas de cor, de som e de real corporalidade, o mesmo movimento que as animava e lhes acentuava a ilusão de contiguidade com a realidade exterior também obliterava ou decompunha seus referenciais semânticos de origem, desrealizando-os por meio de uma disjuntiva sintaxe imagética. A impressão de um trem em profundidade a invadir a tela, ousando atropelar toda a assistência, desrealiza-se no exato instante em que é interrompido pelos próprios limites do quadro fílmico[46]. Logo, esse espaço *off* (espaço fora da tela) mostrou-se, junto com o enquadramento, um dos primeiros códigos constitutivos determinantes para a composição estética da imagem cinematográfica, posteriormente vindo a se tornar um componente fundamental à modulação da mensagem fílmica[47].

Retomando a ideia de janela movente, proposta por Rudolf Arnheim, evidenciamos nesses primeiros filmes produzidos pelos irmãos Lumière a passagem de um olhar limitado pelo veículo para uma visão do que se encontra delimitado por ele. Neste momento, chamamos a atenção para o que demonstramos ser a passagem de uma atitude de surpresa para uma atitude de fruição estética na abordagem crítica desses primeiros filmes. Seguindo nessa mesma chave de leitura, apontamos outro exemplo de desrealização sintagmática, dessa vez em *La Sortie des Usines Lumière*, primeiro filme produzido por Louis Lumière. Aqui observamos trabalhadores

---

[45] Recordemos a famigerada projeção de 1895, no *Café Aumont*, em que tal credulidade no "real" da obra cinematográfica fora pela primeira vez posta à prova com a exibição da avassaladora chegada de um trem à estação. Assim registrara o grande escritor e jornalista russo Máximo Gorki, em artigo publicado a 04 de julho de 1896: "Vem direto para cima de nós – cuidado! Dir-se-ia que quer se precipitar na escuridão em que estamos, fazer de nós um infame amontoado de carnes dilaceradas e ossos esmigalhados, e reduzir a poeira esta sala e todo esse prédio cheio de vinho, de música, de mulheres e de vício. Mas não! Não passa de um cortejo de sombras" (cf. COHEN, 2013)

[46] Para Rudolf Arnheim, em ensaio escrito no ano de 1933: "o efeito produzido pelo filme situa-se 'entre' a bidimensionalidade e a tridimensionalidade (...) percebemos a imagem de filme ao mesmo tempo em termos de superfície e de profundidade: se, por exemplo, filmar-se, por cima, um trem que se aproxima de nós, perceberemos na imagem obtida ao mesmo tempo um movimento em direção a nós (ilusório) e um movimento para baixo (real). (AUMONT *et al.*, 1995, p. 21)

[47] Como muito bem analisou Noël Burch, em *Práxis do cinema* (2015).

emergirem do fundo do proscênio, a ganharem o primeiro plano, para logo em seguida desaparecerem em cada lateral do quadro ou à frente, e logo depois surgirem na tela como que saídos das coxias de um palco italiano, a representarem seus papéis frente à câmera. Desse modo, descoberto o fascínio estético que as imagens de cinema geravam no grande público, esses objetos e pessoas tão semelhantes àqueles do mundo real passaram a se apresentar, por fim, como parte indissociável daquele universo de sombras moventes e somente aos seus códigos mostravam-se dever o delineio de sua existência[48].

Nos primeiros anos do cinema, o que se revelava ao "olhar", e não apenas à "visão", originava-se de uma irreal encenação de figuras humanas e não-humanas dispostas em variações dinâmicas de cinza, cujos corpos moviam-se pelo quadro de modo fragmentado e através de gestos incompletos, pois assim determinava o caráter intermitente da mecânica de projeção, ainda limitada ao intervalo de 16 a 18 quadros por segundo[49]. Reduzidos à proporção do quadro fílmico, esses seres e objetos oriundos das sombras não poderiam ser outra coisa senão espectros fantasmagóricos, a causarem espanto aos espectadores mais crédulos na existência palpável daquelas imagens.

Deste breve preâmbulo entre algumas imagens mais marcantes da filmografia dos irmãos Lumière, depreendemos uma conclusiva impressão crítica: assim como a pintura dispõe uma moldura interna própria, ao estabelecer com sua materialidade plástica os constituintes códicos fronteiriços que a separa do mundo real ao redor, o cinema também tem em seu entorno não iluminado pela imagem projetada os limites de sua realidade estética, mantendo, contudo, ainda em seus primórdios, um espaço intermediário de penumbra, a confundir a realidade iluminada pelos signos estéticos e a realidade escura do mundo natural, aspecto que parece se evidenciar com natural clareza nas produções já citadas dos irmãos Lumière, na França, e também em filmes de igual notabilidade produzidos por Thomas A. Edison (1847-1931) nos Estados

[48] Para Marcel Martin, o papel criador da câmera, compondo quadros fílmicos, transforma a realidade exterior em matéria artística: "trata-se aqui da composição do conteúdo da imagem, quer dizer, da maneira como o realizador planifica e, eventualmente, organiza o fragmento de realidade que apresenta à objetiva e que se reencontrará de forma idêntica na tela" (MARTIN, 2005, p. 44).
[49] Apenas posteriormente seria adotado o padrão tradicional de 24 quadros por segundo.

Unidos, como *What happened on Twenty-third Street*[50] (1901) e *New York City "ghetto" fish market* (1903)[51] [Figura 9].

Figura 9 – imagens de *What happened on Twenty-third Street* (dir. Thomas A. Edison, 1901) e *New York City "ghetto" fish Market* (dir. Thomas A. Edison, 1903)

Fonte: **WHAT HAPPENED ON TWENTY-THIRD STREET**. Direção de Thomas A. Edison. 1min46, mudo, p&b. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=uqLTzZvKdOU>; Acesso em: 26 mar. 2019. e **NEW YORK CITY "GHETTO" FISH MARKET**. Direção de Thomas A. Edison. 3min15, mudo, p&b. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=haKhhVCqr-o>; Acesso em: 26 mar. 2019.

2.4 A imagem espetáculo de Georges Méliès: uma cinematografia do ideal composta em metáforas

Seria com o cinema realizado por um maravilhado entusiasta das potencialidades ilusórias do cinematógrafo que a penumbra entre o mundo real e a imagem fílmica, assinalada mais acima, se esfacelaria em definitivo. Com uma extensa filmografia de mais de 500 filmes, Georges Méliès, prestidigitador e ex-mágico francês, também considerado um dos mais importantes realizadores do cinema mundial, conseguiu fundar e fazer reverberar por toda a história da sétima arte os constituintes fundamentais do que poderíamos chamar de uma cinematografia do ideal. Por suas realizações fílmicas encontrarem-se um grau acima dos referentes naturais do mundo visível, até então registrados pelas lentes do cinematógrafo

[50] Um filme curioso, entre outros motivos, por encenar um determinado acontecimento que mais à frente seria imortalizado em uma das obras clássicas de Billy Wilder, *O pecado mora ao lado* (1955), em uma bela homenagem às origens do cinema americano.

[51] O filme é todo uma panorâmica, terminando justamente no momento em que uma mulher e uma criança encaram a câmera, como se descobrissem a presença ocular da câmera objetiva. As personagens parecem testemunhar o nascimento da vocação voyerista do cinema, algo que Alfred Hitchcock iria também homenagear em *Janela Indiscreta* (1954).

Lumière, não foi de todo imprevisto que os espetáculos cinematográficos criados pelo realizador impusessem sua luminosidade encantatória sobre a realidade ordinária de um mundo que se limitava ao lado de fora da tela.

A montagem metonímica, que em alguns momentos na filmografia de Auguste e Louis Lumière irá conduzir a uma metaforização plástica da realidade[52], começaria a gerar, nas produções de Georges Méliès, um nível metafórico mais raso em sua significação, aproximando-se, por sua natureza estrutural, das conhecidas metáforas de uso da linguagem verbal. Se comparadas aos filmes dos anos 1920, principalmente aqueles pertencentes ao Construtivismo soviético e ao Expressionismo alemão, sobrariam certezas de que as imagens metafóricas de Méliès apresentam uma reduzida elaboração expressiva[53], como poderíamos entrever em seus predecessores franceses. Contudo, não podemos obliterar o poder sugestivo de suas imagens, que, mesmo com baixa expressividade, foi responsável por fazer nascer no cinema a consciência do poder criativo de sua linguagem.

Após seus primeiros 80 filmes, pouco mais que pastichos de produções realizadas pelos irmãos Lumière e por Thomas A. Edison, Georges Méliès inaugura seu próprio estúdio em Montreuil, nos arredores de Paris (cf. SAUDOUL, 1983, p. 57), e passa a se dedicar às descobertas de novas trucagens fílmicas, revelando um diálogo inventivo e original entre os números teatrais de prestidigitação e os efeitos ilusórios possíveis por meio da composição cinematográfica. Méliès mostrava-se empenhado em aprofundar o caráter onírico e fantástico que as imagens de cinema já suscitavam em suas primeiras projeções. Fascinado pelas possibilidades técnicas do cinematógrafo, o ilusionista francês abraçou definitivamente a potencialidade encantatória de sua sintaxe narrativa e, por meio de inéditos e engenhosos procedimentos de montagem, deu movimento a espetaculares composições visuais[54].

---

[52] O que caracterizamos como metaforização plástica da realidade nos filmes dos irmãos Lumière será melhor desenvolvido mais à frente, quando analisaremos esse aspecto possibilitando similitudes estruturais das imagens fílmicas com alguns traços de composição próprios da pintura impressionista.

[53] haja vista, mas não sem ressalvas, o estágio formativo da linguagem cinematográfica.

[54] Com inventividade e euforia, Georges Méliès criara um importante conjunto conceitual de imagens, demarcando de modo enfático seu estilo espetaculoso na elaboração de sua estética visual e narrativa. Inventor de *jump-cuts*, *fades*, *overlapping dissolves*, *stop motion photography*, e os primeiros *travellings*, entre outros artifícios técnicos inéditos na cinematografia de sua época, geradores de uma ilusão de realidade impossível e fabulosa, o cinema passa a afirmar-se, sob a forte influência de Méliès, uma arte consciente do potencial estético de sua linguagem, mas ainda com pouca compreensão do caráter expressivo que poderia assumir enquanto enunciado fílmico. Como veremos nas próximas páginas, a contribuição artística de Georges Méliès será capital para os avanços técnicos da edição e da montagem cinematográfica, todavia, para a evolução estética do cinema o histriônico cineasta nos parecerá menos decisivo, pois encontrar-se-á sempre aturdido por seu imaginário de prestidigitador,

Um universo único de personagens heroicos e de territórios extraordinários se descortinou a uma audiência que, a essa altura, já se encontrava saturada pelas imagens documentais da fábrica Lumière. Espectadores ainda hoje podem se fascinar com *L'Escamotage d'une Dame* (1896), filme que pela primeira vez numa tela de cinema fez uma jovem desaparecer, sem que fosse preciso o famoso tecido para acobertar esse conhecido truque de mágica. Dessa elementar trucagem mecânica nasceria, um ano depois, em *Faust et Marguerite* (1897), o que se tornaria a grande descoberta técnica de Méliès, o famoso efeito de "substituição", que viria a se tornar o mais importante código e componente estrutural de sua filmografia, além de representar muito bem o já anunciado primeiro nível metafórico da linguagem cinematográfica.

Nesse filme de 1897, presenciamos a lascívia de um decrépito Dr. Fausto ser alimentada por um arlequinal Mefistófeles, que, em troca da alma do velho médico, o transforma, frente ao olhar da audiência, em um jovem fidalgo pronto a conquistar sua bela dama. Vemos pela primeira vez uma personagem transformar-se em uma outra como num passe de mágica, e não poderíamos deixar de notar, com curiosidade, que essa conhecidíssima passagem da grande obra literária de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) tenha se tornado a primeira encenação da nova trucagem fílmica, pois parece sublinhar a própria natureza alquímica que a metáfora assumirá no cinema de Méliès, nascida justamente de um desejo humano pela transcendência e pelo gozo do maravilhoso.

Em seus filmes seguintes, a fim de atribuir níveis cada vez mais sublimes às imagens, o cineasta irá lançar mão de inúmeros outros truques visuais, alguns até então inéditos: duplicará a si mesmo em várias cópias idênticas (*L'Homme-orchestre*, 1900); inflará sua cabeça até o ponto de estourá-la (*L'Homme à la tête de caoutchouc*, 1901); fará sair de uma imagem de baralho uma rainha de copas em carne e osso (*Les cartes vivantes*, 1904), ou diabolicamente fará mulheres ferverem em um caldeirão para depois vê-las transformadas em assombrosos espectros voadores (*Le chaudron infernal*, 1903) [Figura 10].

---

capaz de dar aos homens o poder de sobrevoar não só os céus de Paris*, mas de atravessar esse mesmo céu e chegar à lua, e de lá voltar como heróis.

* referimo-nos ao curta-metragem de Ferdinand Zecca (1864-1947), *A la conquête de l'air*, que trazia um dos primeiros planos a usar o recurso da tela dividida (*split-screen*), no qual vemos o próprio Zecca sobrevoar os telhados do bairro de Belleville a bordo de sua estranha máquina voadora.

Figura 10 – Mulheres sendo transformadas em espectros em Le chaudron infernal (dir. Georges Méliès, 1903)

Fonte: **MÉLIÈS - LE CINEMAGICIEN:** UMA SESSÃO MÉLIÈS. Dirigido por Georges Méliès. FRA. Cult Classic. 1997. (DVD)

Nessas realizações elaboradas de Méliès, veremos surgir um procedimento consciente de montagem metonímica a transformar os componentes figurais da imagem através do movimento intervalar que a mecânica rítmica estabelece no interior da sequência fílmica. Falamos em “movimento intervalar”, pois cria-se com a agilidade das mudanças visuais intervalos de significação em que tomadas sucessivas passam a interagir gerando um instante de comicidade, quando uma breve interrupção da continuidade faz surgir de modo abrupto uma imagem deformada da própria condição humana. Poderíamos constatar, no ritmo mecânico e rápido que as imagens-movimento de Méliès impõem às suas figuras humanas o prenúncio de uma vertente da pantomima cômica no cinema, e que terá em Charles Chaplin (1889-1977) e Buster Keaton (1895-1966), posteriormente, seu principal expoente.

Ao nos voltarmos ao conceito de risível, como elaborado por Henri Bergson, perceberemos, com facilidade, como muitas das esquetes fílmicas concebidas por Georges Méliès surgiram motivadas muito mais pelo exercício da inteligência do que por uma intuitiva comoção. Suas trucagens não sensibilizam no sentido da afeição ou mesmo causam enternecimento, mas produzem riso por executarem uma superposição do mecânico sobre o animado, tornando as figuras humanas matérias endurecidas, esvaziadas de subjetividade e sujeitas aos desmandos de uma poderosa mecânica cinematográfica. Segundo Bergson, “a repetição, a inversão e a interferência das séries seriam as marcas distintivas do mecânico” (cf. BERGSON, 1983), e são tais marcas as resultantes dos “efeitos de substituição” engendrados por Méliès. Em *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*, Henri Bergson ressalta um

aspecto fundamental acerca da ideia de endurecimento ligada às formas do risível. Para o filósofo:

> Em resumo, seja qual for a doutrina que nossa razão adote, nossa imaginação tem sua filosofia bem decretada: em toda forma humana ela percebe o esforço de uma alma que modela a matéria, alma infinitamente maleável, eternamente móvel, isenta da gravidade por não ser a terra que a atrai. Essa alma comunica algo de sua leveza alada ao corpo que anima: a imaterialidade assim transferida à matéria é o que se chama de graça (...). Se quiséssemos, pois, definir aqui o cômico por comparação com o seu contrário, o contraste deveria ser mais com a graça do que com a beleza. Trata-se mais de rigidez que de feiura. (BERGSON, 1983, p. 17-18)

Ao longo dos filmes de Georges Méliès, por meio de uma sintaxe geradora de símbolos visuais, advindos da substituição dos quadros ou de sua sobreposição, a percepção do espectador passa a ser ludibriada. Diametralmente oposto ao movimento tensivo experienciado nos filmes dos irmãos Lumière, que nascia de uma expressividade primeira inerente à própria imagem fílmica, e que, como apontamos, vinha à tona a partir do contraponto com a já aludida “impressão de realidade”, no cinema de Méliès o movimento tensivo invariavelmente dilui-se sob uma construção estética por vezes cômica e por vezes sublime, como veremos mais à frente, mas sempre codificada de modo conceitual e não expressivo, em harmonia com a figuração teatral e com o tom fabuloso da narrativa. Sobre o palco concebido pela *mise-en-scène*, um cão transforma-se em uma jovem oriental, e logo em seguida essa mesma mulher transmuta-se em muitas galinhas (*Le thaumaturge Chinois*, 1904), nada parece provocar incomodo ou chocar o espectador, pois seu fascínio decorre dos mistérios oriundos de um mundo ideal, que a própria realização criativa instaura no espírito.

Georges Méliès fora, sem dúvida, o grande espírito criativo nos primórdios do cinematógrafo, não apenas consolidando as bases estruturais da *mise-en-scène* (ainda marcada formalmente pelos referentes teatrais), mas definindo o lugar da cinematografia na criação consciente de uma outra realidade, inédita e extraordinária, apenas possível pelos mecanismos próprios da linguagem fílmica. Verificamos em suas grandes narrativas a encenação de enredos maravilhosos (*Barbe Bleue*, 1901), cenários suntuosos e figurinos empolados (*Le Royaume des Fées*, 1903), e uma montagem metonímica marcada por um ritmo lúdico e arrojado (*Le voyage dans la lune*, 1901). O ordinário documentado encontra-se completamente ausente e personagens heroicos passam a realizar grandes feitos. Voltando-se a enredos mais

prolixos e estruturas narrativas lineares próprias dessa fase inicial do cinema, como em *Barbe bleue* e *Le voyage dans la lune*, Méliès ampliaria com êxito, mesmo sob uma perspectiva teatralizada em função da câmera ainda estática[55], os efeitos dramáticos possibilitados pela montagem metonímica.

Por outro lado, perceberíamos em Georges Méliès uma determinante dissolução das tensões entre o eu (o universo subjetivo do artista e do espectador) e o mundo (realidade transformada em representação). No cinema de Méliès, reiteramos aqui, o espectador é mantido em seu lugar passivo de assistência, dessa vez seguro das indagações e hesitações íntimas que suscitavam a imagem-movimento das primeiras projeções feitas por Auguste e Louis Lumière. Satisfeito pela semântica linear da narrativa, pela plástica teatral da encenação e pela explicitação sintática dos símbolos sob a superfície movente das imagens fílmicas, o espectador facilmente se reduziria a apenas uma "visão" no cinema de George Méliès. Todavia, como destacamos ao longo do capítulo, ao dedicarmos um certo "olhar" para os filmes do ex-mágico e realizador francês, podemos compreender seus símbolos visuais sendo compostos pelos truques de substituição e de sobreimpressão dos quadros, caracterizando interações imagéticas de natureza metafórica, em um movimento exterior às imagens fílmicas, resultando tensões suavizadas entre os três planos constituintes do signo complexo cinematográfico. Desse modo, em Méliès, o espanto dará lugar ao encanto e o maravilhoso feérico ao mesmo tempo diabólico de seus temas realizar-se-á estruturalmente por meio do caráter sublime atribuído às imagens.

Não seria por acaso que uma das sequências mais bem realizadas de *Le voyage dans la lune* (1902) romperia a perspectiva teatralizada até então mantida, tornando-se uma das mais expressivas e lembradas de toda a filmografia do realizador francês. Consideramos realizada nessa sequência fílmica uma das composições mais próximas do conceito clássico de "belo" em toda a filmografia de Méliès[56]. Neste que é um dos primeiros planos-sequência da história do cinema, realiza-se a fabulosa ação de uma bala-foguete atingindo a face humanoide da superfície lunar. A força

[55] Os espectadores do cinema de Georges Méliès, contudo, ainda acompanhavam seus filmes como o fazia um observador frente a uma pintura renascentista, cujo olhar mantém-se estático sob a égide de uma ilusão de realidade ideal, construída de maneira simétrica e racional pelo realizador, algo que, de certo modo, também constata Georges Saudoul: "Em todos os seus filmes Méliès mantém sempre o mesmo ponto de vista, o do espectador da plateia, que vê todo o cenário, da teia à ribalta. Todas as perspectivas são ordenadas, na sua fuga para o horizonte, a partir do ponto exato onde se colocou o olho desse espectador ideal." (SAUDOUL, 1983, p. 59)

[56] Este aspecto acerca da poética cinematográfica de Georges Méliès será melhor desenvolvido no segundo capítulo do presente estudo.

expressiva dessa sequência não se encontra apenas na prosopopeia plástica composta por Méliès, mas na elaboração de uma imprevista sintaxe visual que move os componentes figurais a partir de um *travelling* para frente, sugerido pela aproximação do próprio objeto (Figura 11). Cria-se, deste modo, no espírito do espectador um efeito de imersão na imagem, como se o olhar assumisse a mesma perspectiva da bala-foguete e se encontrasse em continuidade em relação a ela, sendo tragado para dentro da imagem, para dentro do movimento interno de elaboração da própria imagem-movimento.

Figura 11 – Sequência da aterrissagem do foguete sobre a superfície lunar em *Le voyage dans la lune* (dir. Georges Méliès, 1902)

Fonte: **MÉLIÈS - LE CINEMAGICIEN:** UMA SESSÃO MÉLIÈS. Dirigido por Georges Méliès. FRA. Cult Classic. 1997. (DVD)

Neste momento, linhas de tensão começam a se voltar, ainda timidamente, para dentro do plano fílmico, resultando, de forma decisiva, no apagamento da primitiva "impressão de realidade" essencial à imagem cinematográfica. A "ideia" que nasce no espírito do realizador toma a forma delimitada artificialmente pelos mecanismos fílmicos e realiza-se a partir da superação de sua própria matéria de expressão. Vemos a ideia de uma bala-foguete atingindo a superfície lunar humanoide realizar-se sobre a composição de um rosto humano, envolvo por uma espécie de massa branca, a aproximar-se da objetiva até ser justaposto o quadro em que uma bala-foguete lhe atinge o olho direito. A ideia espetaculosa é que subsiste a toda uma encenação pitoresca que fica entre o dentro e o fora da tela, entre a realidade exterior e a imagem fílmica. Desse modo, as linhas tensivas, mesmo que voltadas para dentro da imagem, ainda se encontram suavizadas[57].

[57] Diferente do que ocorre em alguns dos filmes da produção Lumière, há em Méliès esse efeito de suavização dos componentes tensivos ligados à "impressão de realidade" discutida anteriormente.

Ao compor suas imagens fílmicas por meio de trucagens sintáticas e artifícios plásticos, que estabelecem uma arquitetura onírica ao imaginário cinematográfico, o cinema de Georges Méliès apresenta a predominância de uma experiência cinestésica de cinema, conduzida pela velocidade com que as ações acontecem no quadro e pelo choque provocado pelos truques de "substituição". Tensões originadas de sinestesias visuais, enquanto experiência sensível do tempo no espaço fílmico, encontram-se suavizadas, pois tais sensações imagéticas já são logo tragadas pelo fluxo contínuo e linear da narrativa (eixo semântico), como podemos ver em *Barbe Bleue*, ou pela repetição do truque (eixo sintático) em uma variação de objetos (eixo plástico), como visto em *Le locataire diabolique* (1909). Nos filmes de Georges Méliès, os eixos fílmicos revelam um paradigma de composição calcado não tanto na narratividade do enredo, mas num aspecto especulativo de sua estrutura fabular. O realizador francês constrói uma filmografia que reitera a cada instante privilegiado (para lembrarmos Gilles Deleuze) o irreal sublime e não natural que, também de modo centrífugo, faz da realidade externa um contraponto a ser superado a cada fotograma. Percebemos, pois, não haver tensões internas à imagem no cinema de Méliès. Talvez sejam os filmes de Auguste e Louis Lumière que tenham se aproximado mais delas.

Ao olharmos para o legado deixado por Georges Méliès à estética do cinema e para os trabalhos de cineastas que o tiveram como influência decisiva, certamente virá à tona a concepção de "fábrica de sonhos" construída pelo cinema norte-americano a partir dos anos 1920, mantendo-se até os dias atuais, as primeiras décadas do século XXI, como uma das bases técnicas e conceituais do lucrativo cinema de entretenimento. Basta lembrarmos que *Le voyage dans la lune* (1902) fora o filme de maior sucesso de Méliès na América, antes de sua definitiva derrocada como cineasta. Exibido na estreia da primeira sala permanente de cinema em Los Angeles, esse filme de Méliès parece-nos hoje ter sido a semente fecunda em um solo fértil ali bem próximo, um subúrbio chamado Hollywood, que pela magia das imagens-movimento de Méliès viu-se transformado na grande capital do cinema norte-americano moderno.

2.5 Influências decisivas da montagem metonímica a partir dos cinemas de Auguste e Louis Lumière e de Georges Méliès

Até este momento, interessou-nos apontar os primeiros passos no domínio técnico e na consciência criativa dos códigos fílmicos empreendidos pelos principais cineastas da primeira fase formativa da história do cinema. Auguste e Louis Lumière, juntamente com Georges Méliès, tornaram-se os principais paradigmas polarizadores da estética cinematográfica nas primeiras décadas do cinema. Segundo o pesquisador norte-americano Andrew Tudor,

> a oposição simbólica entre Lumière e Méliès paira eternamente sobre o debate estético. A polaridade crucial tornou-se, então, aquela entre, por um lado, realismo, naturalismo e interferência mínima do realizador, e, por outro, fantasia, expressionismo e influência formativa do realizador. (TUDOR, 2009, p. 19)

À luz das reflexões de Friedrich Nietzsche (1844-1900)[58], diríamos que Louis e Auguste Lumière foram, com seus filmes, realizadores de um cinema dionisíaco, enquanto Georges Méliès, como vimos a pouco, certamente um dos mais apolíneos de sua geração. Dos irmãos Lumière emergiria o cinema de Edwin S. Porter (1870-1941) e toda uma tradição de faroestes americanos, de Méliès nasceria a majestosa "fábrica de sonhos" hollywoodiana, seus imensos estúdios e grandiosas produções, como *O nascimento de uma nação* (dir. D. W. Griffith, 1915), *Os dez mandamentos* (dir. Cecil B. DeMille, 1923), *O ladrão de Bagdá* (dir. Raoul Walsh, 1924), *Ben-hur* (dir. Fred Niblo e Charles Brabin, 1925), entre outras, nutrindo o apetite comercial pelo espetáculo dos grandes épicos, oriundos não só da América, mas de outros estúdios europeus[59] em que a montagem metonímica atuará decisivamente na composição de um ideal moral narrativo que será a tônica dos dramas hollywoodianos até os anos 1950.

Apontado por historiadores e críticos de cinema como o iniciador do cinema moderno (epíteto que destacamos com ressalvas), encontraríamos no cinema do

[58] Friedrich Nietzsche diria, em *Crepúsculo dos Ídolos*, que a "embriaguez apolínea excita sobretudo o órgão visual, de maneira a produzir-lhe a acuidade da visão. O pintor, o escultor e o poeta épico são visionários por excelência. Ao contrário, no estado dionisíaco, é todo o sistema emotivo que é ativado e dilatado: de modo que descarrega de uma só vez a totalidade dos seus meios de expressão e põe em jogo a sua força de representação, imitação, transfiguração e metamorfose, toda espécie de mímica e ficção simultaneamente. (NIETZSCHE, 1985, p. 195)

[59] Como a *Italia Film*, notabilizada por sucessos do cinema mundial, como *Cabiria: visione storica del terzo secolo AC* (dir. Giovanni Pastrone, 1914), entre outros.

norte-americano Edwin S. Porter, continuador direto da estética dos irmãos Lumière e do cinema de Thomas A. Edison, o “tiro final” que romperia o reinado da “impressão de realidade” no cinema, mantida até então, anunciando uma tomada definitiva de consciência semiótica em relação ao enunciado fílmico, o qual, como veremos, irá se afirmar por meio de linhas de tensão interiores à imagem, numa elaboração metonímica mais profunda que seus antecessores em relação aos constituintes da narrativa fílmica.

Em um de seus primeiros sucessos americanos, *A vida de um bombeiro americano* (1903), Edwin S. Porter já inovava ao realizar uma montagem narrativa por vezes atravessada por uma composição visual marcada por gradações tensivas entre os componentes figurais, como podemos observar na fumaça do carro de bombeiros que permanece sobre a imagem da rua prenunciando o embate com as chamas que viria a seguir. No entanto, será em *O grande roubo do trem* (1903) que veremos as tensões internas à imagem ganharem os contornos que definiriam toda uma gramática das simbologias que marcarão o cinema clássico, desde a roupa preta associada aos ladrões, enquanto os moços da estação vestem branco, à tensão constante entre o movimento e a estaticidade: o trem ao fundo que passa e o espaço interno, e depois sua inversão, quando é o trem que se movimenta, mas é o espaço fora que parece se mover.

Figura 12 – Cena de morte em *O grande roubo do trem* (dir. Edwin S. Porter, 1903)

Fonte: **O GRANDE ROUBO DO TREM**. Direção de Edwin S. Porter. 11min51, mudo, p&b. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=4oQzjQqN6gE>; Acesso em: 26 mar. 2019.

Na cena acima, não vemos salvação, o mal é corpo vivo enquanto o bem é corpo morto em primeiro plano (Figura 12). Diferentemente do que encontramos no cinema de Georges Méliès, aqui o choque dá-se por uma identificação trágica. O cinema volta-se a tensionar-se enquanto realidade consciente de seu processo composicional. Em uma hollywood ainda por surgir, a filmografia de Edwin S. Porter irá consolidar a presença irrevogável de uma mimese permeada pelo poético, a anunciar os primeiros laivos da aurora da modernidade cinematográfica.

A imagem fílmica, neste momento, já incorporava junto ao posicionamento da câmera o ponto de vista do artista, que passa a buscar na especificidade dos códigos fílmicos sua forma mais autêntica de expressão estética. Desse modo, também sob o domínio da montagem metafórica, nasceria a grande era romântica do cinema clássico. A montagem entre planos, juntamente com o movimento interno do olho-câmera sobre o plano, significou o grande salto artístico e legitimador de um princípio estético no cinema, e que nos parece remontar àqueles celebrados pelos primeiros românticos da república de Weimar. Por meio do princípio criador da montagem, a mão do cineasta pode criar efeitos de *raccords*, elipses visuais, analogias plásticas e toda uma sintaxe fílmica, cujos significantes cinéticos passavam a interagir com os significantes plásticos da imagem. Segundo o crítico e teórico de cinema Noël Burch, “se o cinema é, ainda hoje, e em grande parte, uma comunicação imperfeita, sabemos que ele pode ser objeto puro, sua função sintática transformando-se, em simbiose com a função plástica, em ‘função poética’” (BURCH, 2015, p. 33). Enquanto estrutura fundamental de composição nos filmes de D. W. Griffith, decisiva, por exemplo, em *Intolerância* (1916), a montagem metonímica permitira, portanto, vislumbrar as potencialidades de sentido contidas no movimento dos objetos e das ações da realidade fílmica, esta transfigurada pelos próprios significantes cinematográficos que passavam a interagirem entre si.

Dos irmãos Lumière a D. W. Griffith, passando por Georges Méliès e Edwin W. Porter, pudemos observar o cinema torna-se cada vez mais narrativo e menos teatral, evidenciando tensões a partir do próprio desenvolvimento sugestivo do enredo, sempre ancorado nas funções estruturais da montagem metonímica. Logo, a imagem cinematográfica, como resultante de uma arte nascida no bojo da modernidade, não precisou romper com traços formais e procedimentos de composição que a localizariam ainda sob a égide de uma tradição mimética (como ocorreu à pintura ou à literatura). Todavia, no interior de seu moderno sistema de linguagem, as imagens

fílmicas precisarão, de fato, afirmar a autonomia da metáfora, a qual, indo além de uma figura retórica, tornar-se-á procedimento fulcral à própria determinação do cinema como arte moderna. O cinema, com a evolução da montagem metafórica, libertar-se-á de certa linearidade tradicional, ligada à mimese narrativa. Nessa evolução estética, aproximar-se-á da poesia, quando passar a trilhar os caminhos necessários em direção à produção de uma metáfora profunda.

2.6 A metáfora poética no Construtivismo soviético: um olhar para o páthos como efeito da montagem intelectual de Sergei M. Eisenstein

Diferente do "instante plástico" da pintura, o "instante movente" é, como apontamos na introdução deste capítulo, a unidade mínima de significação do enunciado fílmico. No entanto, ampliando a ressalva feita por Gilles Deleuze acerca dos filmes de Sergei Eisenstein, podemos constatar que o cinema em sua totalidade não se vale apenas dos instantes quaisquer que determinam sua existência, mas em muitos momentos irá certamente "alimentar-se de instantes privilegiados" (DELEUZE, 2016, p. 19). Sob essa perspectiva, Deleuze aludia não apenas ao famoso galope de um cavalo, registrado por Marey e Muybridge[60] ainda no final do século XIX, mas se voltava particularmente a uma ideia mais complexa de cinema, o conceito de "patético"[61], engendrado por Eisenstein no curso de suas reflexões teóricas e de suas realizações como cineasta.

Cientes das potencialidades expressivas que a imagem-movimento poderia produzir dentro de uma estrutura narrativa, alguns cineastas passaram a buscar a natureza poética da imagem cinematográfica, ou seja, passaram a buscar nos mecanismos de expressão do cinema uma possibilidade de sublimação. Realizadores soviéticos como Dziga Vertov (1896-1954), Alexander Dovzhenko (1894-1956), Vsevolod Pudovkin (1893-1953) e o próprio Sergei Eisenstein permitiram-se, portanto, entrever um caráter essencialmente artístico no exercício da montagem de atrações, porque viram nela a possibilidade de "produzir um choque no pensamento, comunicar vibrações ao córtex, tocar diretamente o sistema nervoso e cerebral" (DELEUZE,

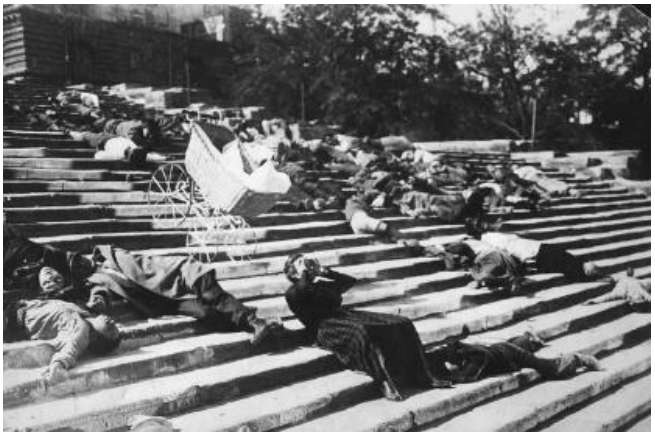
[60] Eadweard Muybridge. *Movimento de um cavalo a galope*, 1872. Sequência fotográfica; Kingston-upon-Thames Museum.
[61] Segundo Sergei Eisenstein, o patético é "o que vai despertar no mais profundo do espectador um sentimento de entusiasmo apaixonado" (EISENSTEIN, *apud* MARTIN, 2005, p. 203).

2015, p. 245). Reiterando neste momento uma reflexão de Gilles Deleuze, com a qual introduzimos nossos estudos: poderíamos dizer que, para esses realizadores soviéticos, tratava-se de expressar uma “ideia” por meio da ação intelectual que a montagem exercia no pensamento do espectador, o qual, em razão do choque, seria capaz de estabelecer as relações “supra-sensoriais” entre as partes que compunham, juntas e em harmonia, a totalidade orgânica dos temas. Para Deleuze, Eisenstein não procederia de outra forma senão tirando de uma ordem de formas imanentes ao movimento imagético o que chama de “instantes privilegiados”, instantes dos quais poder-se-ia emanar pontos de estranhamento e de singularidade.

Revisitaremos, a seguir, a antológica e complexa sequência das escadarias de Odessa, vista em *O Encouraçado Potemkin* (dir. Sergei M. Eisenstein, 1925), em que soldados czaristas surgem do alto e descem massacrando a multidão que permanecia junto aos marinheiros amotinados do navio de guerra. De imediato, deparamo-nos com uma composição visual vigorosamente plástica, geradora de linhas de tensão diagonais ascendentes e descentes, moduladas por um ritmo ágil de cortes e justaposições, o qual parece articular com urgência e de modo paratático os planos de conjunto aos closes, aos *plongées* e *contraplongées*, gerando uma espiral isotópica de coerção e de terror no interior da sequência.

O trabalho de montagem, realizado sob uma composição dialética da *mise-en-scène*, faz convergir procedimentos de construção metafóricos que desfigurativizam os gestos individuais e os objetos comuns dentro do plano fílmico: as expressões de horror e de dor da mãe com o filho morto, os gestos de desespero do aleijado que desce em disparada as escadarias e o antológico carrinho de bebê que desliza agonizantemente sobre os degraus, em direção ao fim (Figura 13), tornam-se símbolos expressivos amalgamados sob um único e não particularizável sentimento comum de medo e horror.

Figura 13 – Plano-sequência da descida do carrinho de bebê sobre as escadarias de Odessa em *O Encouraçado Potemkin* (dir. Sergei M. Eisenstein, 1925)



Fonte: **O ENCOURAÇADO POTEMKIN.** Direção e montagem de Sergei M. Eisenstein. Produção de Jacob Bliokh. Roteiro de Sergei M. Eisenstein, Nina Agadjanova. Fotografia de Eduard Tisse, Vladimir Popov. URSS. Versátil Home Vídeo. 2011. (DVD)

A sequência torna-se expressiva ao plasmar nas imagens um sentimento único e compartilhável. Privilegiados instantes de emoção realizam-se na elaboração dos componentes figurais da imagem (os enquadramentos em diagonal, as faces e os gestos claramente inspirados nas máscaras estilizadas do teatro Kabuki[62]), e também, diríamos até de modo mais determinante, na modulação dos componentes temporais da imagem, quais sejam a justaposição dos planos, a fusão das tomadas e o ritmo concêntrico da montagem, que unem dialeticamente os instantes da sequência. Por meio do choque de opostos se estabelece uma mudança descontínua dos quadros, criando um efeito dinâmico, tensivo e intensivo ao conjunto filmado (Figura 14). Com essa sequência, ao nosso ver, Eisenstein conquistou um dos pontos máximos de elaboração do signo estético em sua filmografia, revelando um grau elevado de modulação da imagem cinematográfica até então pouco empreendida na história do cinema, além de obter um resultado final que afirma, a um só tempo, a natureza e a especificidade espaciotemporal da linguagem fílmica, em seu alto grau de metaforização dos componentes figurais da imagem.

[62] Acredita-se, de fato, que o termo *kabuki* derive do verbo *kabuku*, significando aproximadamente “ser fora do comum”, donde se depreende o sentido de teatro de “vanguarda” ou teatro “bizarro” (cf. FREDERIC, L. **Japan Encyclopedia**. Cambridge: Massachusetts: Harvard University Press, 2002. p. 1102).

Figura 14 – Sequência de planos em *contraplongées* e *plongée* das escadarias de Odessa em *O Encouraçado Potemkin* (dir. Sergei M. Eisenstein, 1925)

Fonte: **O ENCOURAÇADO POTEMKIN.** Direção e montagem de Sergei M. Eisenstein. Produção de Jacob Bliokh. Roteiro de Sergei M. Eisenstein, Nina Agadjanova. Fotografia de Eduard Tisse, Vladimir Popov. URSS. Versátil Home Vídeo. 2011. (DVD)

Conseguimos perceber, desse modo, mais um influente e decisivo momento da evolução do fotograma à cinematografia, e que se deu essencialmente, como não poderia deixar de ser, pelos caminhos abertos pela montagem. Nos idos de 1930, em artigo a propósito do filme *Romance Sentimentale* (dir. Sergei Eisenstein, 1930), o poeta e ensaísta português Adolfo Casais Monteiro chegaria a afirmar: “O cinema é fundamentalmente movimento e ritmo” (MONTEIRO, 1933, *apud* FRIAS, 2013, p. 67). Ao ponderarmos a afirmação de Casais Monteiro, convenientemente advinda de um poeta, podemos perceber uma tentativa pertinente de compreensão do signo complexo cinematográfico, porém ainda um pouco elementar. O pensamento é correto, mas precisa de ser aprofundado em sua abrangência. Toda obra de arte é fundamentalmente “movimento e ritmo”. Isso é essencial, e para nós condição *sine qua non* para pensarmos todas as artes numa condição de expressividade espaciotemporal. À vista disso, o que caracteriza a especificidade do “movimento” e do “ritmo” no cinema?

Neste momento torna-se imprescindível refletirmos acerca das implicações suscitadas pela ideia do “tempo” no cinema. Já consideradas as investigações de Gilles Deleuze sobre o tema, tomaremos como ponto de partida a noção técnica de temporalidade cinematográfica, naturalmente relacionada às ideias de movimento e de ritmo desde a primeira projeção do cinematógrafo. Para Marcel Martin,

> o que se chama ritmo cinematográfico não é (...) mais do que a apreensão das relações de tempo entre os planos, a coincidência entre a duração de cada plano e os movimentos de atenção que suscita e satisfaz. Não se trata de um ritmo temporal abstrato, mas de um ritmo da atenção. (MARTIN, 2005, p. 187).

Partindo dessa definição do autor de *A linguagem cinematográfica*, deparamo-nos com dois caminhos para os quais o ritmo cinematográfico seguramente nos conduz, ambos evidentemente confirmados pelo êxito de sua realização. Em um dos caminhos, o êxito consistirá na progressão eficiente da ação, a manter a atenção do espectador imersa no contínuo desenrolar dos fatos narrativos (o que analisamos como uma resultante da "impressão de realidade" no cinema); outro caminho, por sua vez, encrespará a superfície desse mesmo percurso narrativo, estabelecendo, desse modo, uma ruptura com a continuidade temporal dos fatos, a fim de promover momentos máximos de atenção e de fruição, "instantes privilegiados", motivados por instâncias de significação realizadas pelos códigos cinematográficos e pelos próprios significantes da matéria de expressão, a atravessarem perpendicularmente a sequência linear do enredo. Estaríamos, portanto, a mercê de duas direções que nos são apresentadas e simultaneamente articuladas quando assistimos a um filme.

A propósito, destacamos, sobre o trabalho de construção da imagem no cinema de Sergei Eisenstein, uma importante consideração feita por Ismail Xavier a respeito do realizador soviético, e que muito corroborará nossos próximos passos na análise dos procedimentos de construção da metáfora fílmica na obra do cineasta[63]:

> Para Eisenstein, a presença de um objeto na tela é um fato de natureza plástica que deve ser observado em seu valor simbólico, avaliadas as características de sua composição e sua função no contexto de um discurso que é exposição de ideias, não sucessão natural de fatos "captados" pelo olhar. (XAVIER, 2017, p.64)

Nosso objetivo de perquirição crítica, como já se afigura com esse comentário do pesquisador e teórico brasileiro, é o de percorrer o segundo caminho engendrado pelo ritmo cinematográfico, buscando ver nos componentes expressivos da montagem metafórica a realização de novas instâncias de temporalidade no interior da imagem fílmica, o que nos permite chegar à dimensão semissimbólica dos componentes da linguagem cinematográfica, apenas alcançados em camadas mais profundas de modulação estética.

---

[63] A fim de corroborar a relevância da citação, lembremos que segundo o filósofo francês Paul Ricoeur, chama-se metáfora "a todo 'deslocamento do sentido literal para o sentido figurativo'". Para Ricoeur, "se se quiser preservar o alcance desta definição é, antes de mais, necessário não restringir aos nomes, nem mesmo às palavras, a noção de mudança de sentido, mas alargá-la a todos os signos; por outro lado, é necessário dissociar a noção de sentido literal da noção de sentido próprio: qualquer dos valores lexicais é sentido literal; o sentido metafórico é, portanto, não lexical: é um valor criado pelo contexto. (RICOEUR, s/d, p. 280-281).

Figurando entre os poucos teóricos que mais profundamente se enveredaram nas investigações acerca das especificidades da estrutura cinematográfica, Eisenstein, apesar de adotar uma visão mecanicista do pensamento humano, buscou depreender dele possíveis regras no funcionamento das emoções, estabelecendo-as, analogamente, como regras para a própria expressão fílmica. Seria, pois, por meio do conceito de "páthos", presente desde os gregos na história da filosofia, que o cineasta soviético encontraria um princípio legítimo para construção da instância estrutural das imagens em seus filmes. A ideia de "patético", observa Eisenstein, diz respeito à indução no espectador de uma emoção que a própria imagem contém, o que leva o cineasta a almejar chegar ao ponto que considerava culminante em suas realizações fílmicas, uma espécie de grau máximo de elaboração artística, a saber, a conquista do páthos através de um tipo patético de estrutura (cf. EISENSTEIN, 1990, p. 148).

Para Eisenstein, o páthos pretendido não diz respeito à natureza patética do tema ou do conteúdo[64]. Indo além, trata-se de uma descoberta das razões pelas quais o "registro" cinematográfico ascende ao páthos por meio da modulação das imagens "dentro das condições de uma estrutura patética" (EISENSTEIN, 1990, p. 149). Segundo o cineasta,

> o efeito de uma obra patética consiste no que quer que seja que "leve" o espectador ao êxtase. Na realidade, não há nada a se acrescentar a esta formulação, porque os sintomas acima significam exatamente isso: êx-tase – literalmente, "ficando fora de si mesmo", o que quer dizer "saindo de si mesmo", ou "saindo de sua condição ordinária"[65] (EISENSTEIN, 1990, p. 148).

Em toda sua obra dedicada à reflexão sobre o cinema e, principalmente, na realização de seus filmes, Eisenstein demonstrou ser um dos primeiros e principais artistas de sua época a despertar para uma consciência semiótica das potencialidades estéticas da linguagem cinematográfica. A procura pelo patético na estrutura fílmica equivale a um estado de reconhecimento das possibilidades subjetivas (emotivas) de significação no movimento interno das formas, e também dentro da substância sinalética das imagens de cinema, reunindo sob o plano de expressão da linguagem

---

[64] Para Eisenstein, "a composição (...), como a compreendemos aqui, *é também uma construção que, em primeiro lugar, serve para personificar a relação do autor com o conteúdo*, ao mesmo tempo que compele o espectador a se relacionar com o conteúdo do mesmo modo" (EISENSTEIN, 1990, p. 149). Essa mesma ideia acerca da relação entre autor, obra e espectador será retomada por Andrei Tarkovski, que verá tal relação apenas possível por meio da "sinceridade".

[65] Notemos aqui mais uma alusão ao teatro Kabuki, fundamental à formação artística e teórica do cineasta soviético.

as relações tensivas entre a forma (estrutura fílmica) e o conteúdo (enredos, temas e motivos) ao qual aquele se liga. É inevitável perceber, outrossim, como as reflexões críticas e as realizações cinematográficas de Eisenstein se correspondem e iluminam-se mutuamente, sem deixar de apontar, desde o início, possibilidades fecundas de aproximação com outros sistemas distintos de linguagem.

Segundo Eisenstein, a metáfora realiza-se "numa fusão afetiva que se explica (...) porque duas imagens distintas podem ter as mesmas harmônicas e constituir assim a metáfora" (DELEUZE, 2015, p. 252). Um dos exemplos de composição metafórica[66] mais citados pela literatura cinematográfica quando se observa a "montagem de atrações" proposta pelo cineasta soviético encontra-se na visceral sequência final de *A greve* (Sergei M. Eisenstein, 1923), em que à cena de um massacre de operários justapõe-se a degolação de bois num matadouro.

Figura 15 – Sequência final de *A greve* (dir. Sergei Eisenstein, 1923)

Fonte: **A GREVE**. Direção de Sergei M. Eisenstein. 89min, mudo, p&b. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=VD40vLjRaNA>; Acesso em: 26 mar. 2019.

A violência física em ambas as imagens adquire maior intensidade dramática à medida que a montagem intercala, em curtos intervalos, os gestos ferozes dos degoladores e dos militares, fundindo-os inexoravelmente sob os símiles da barbárie e da opressão, enquanto bois e grevistas tornam-se eloquentes símiles sacrificiais (Figura 15), encetando, assim, a composição de um ritmo vigoroso de semas tímicos, que vão do espanto, da inquietação, a um sentimento forte de compadecimento.

Não poderíamos deixar de somar, a essa passagem da filmografia de Sergei Eisenstein, outras duas de outros dois realizadores, e que aqui sublinhamos pela

[66] Há vários tipos de metáfora no cinema, como sistematizou Marcel Martin em alusão aos cineastas soviéticos, contudo, buscamos pensar neste trabalho sua natureza única a nível da poeticidade que carrega, sendo qualquer uma delas antes de tudo uma "interação entre campos semânticos distintos" dentro do enunciado fílmico.

maior sutileza com que modularam sob a forma fílmica a interação entre os componentes visuais (signos icônicos) e semânticos (conteúdos narrativos) da imagem sobre a sintaxe fílmica. Uma delas encontra-se em *O navegante*, de Buster Keaton (1895-1966), cuja sequência é apontada por Deleuze como “a mais bela metáfora da história do cinema” (cf. DELEUZE, 2015, p. 252). Trata-se do momento em que

> o herói de escafandro, asfixiado, moribundo, afogado no escafandro, vai ser salvo desajeitadamente pela rapariga. Ela agarra-o entre as suas pernas para segurá-lo, consegue por fim abrir com uma faca o fato de onde se solta uma torrente de água” (DELEUZE, 2015, p. 252) [Figura 16].

Figura 16 – Uma metáfora visual em *O Navegante* (dir. Buster Keaton, 1924)

Fonte: **O NAVEGANTE**. Direção de Buster Keaton. 59min, mudo, p&b. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=K1LeqeoyIzI&t=3015s>; Acesso em: 26 mar. 2019.

Segundo o filósofo francês, “nunca uma imagem restituiu tão bem a metáfora violenta de um parto, com cesariana e explosão da bolsa das águas” (DELEUZE, 2015, p. 252). Além dessa passagem da filmografia de Keaton, apontamos uma outra, trata-se de uma longa e imponente sequência de *A Mãe* (1926), de Vsevolod Pudovkin, a qual se destaca, ao nosso ver, por apresentar um nível de modulação graus acima em relação às sequências já citadas, e cuja descrição transcrevemos a partir dos escritos de Marcel Martin:

> Abrange uma grande parte do filme e reside na confrontação entre uma manifestação de grevistas durante o período czarista e o degelo de um rio na Primavera. O símbolo nasce da semelhança evidente entre o deslizar dos blocos de gelo, que começam a derreter devido à renovação da Primavera, e a vaga de operários, levados pelo seu grau de consciencialização ao assalto da autocracia. (MARTIN, 2005, p. 121) [Figura 17]

Figura 17 – Sequência de *A Mãe* (dir. Vsevolod Pudovkin, 1926)

Fonte: **A MÃE**. Direção de Vsevolod Pudovkin. 87min, mudo, p&b. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=D4tUfVSpnVU>; Acesso em: 26 mar. 2019.

Assim como pudemos constatar no cinema de Georges Méliès, Buster Keaton, Vsevolod Pudovkin, entre outros cineastas das primeiras décadas do cinema, as metáforas cinematográficas realizam-se desde o início por meio do efeito rítmico engendrado pela montagem, dentro ou na interação entre os planos[67], como parte de uma linha vertical combinatória de harmônicos visuais e sonoros que atravessam a linha metonímica da composição mimético-narrativa. Para Deleuze,

> O todo já não é o *logos* que unifica as partes, mas a embriaguez[68], o páthos, que as banha e se espalha por elas. É deste ponto de vista que as imagens constituem uma massa plástica, uma matéria sinalética carregada de traços de expressão, visuais, sonoros, sincronizados ou não, ziguezagues de formas, elementos de ação, gestos e silhuetas, sequências assintáticas. É uma língua ou um pensamento primitivo, ou antes um *monólogo interior*, um monólogo ébrio, operando por figuras, metonímias, sinédoques, metáforas, inversões, atrações... (DELEUZE, 2015, p. 249-250)

Partindo da afirmativa do filósofo francês, voltemo-nos, por ora, ao "desorganizado fluxo habitual da fala humana" e observaremos que, quando este se faz patético, imediatamente cria-se um padrão rítmico intuitivamente emocional. A prosa, que pode também ser prosaica em sua composição, começaria a cintilar imediatamente formas e variações de fala que se tornam estruturalmente poéticas,

---

[67] Neste momento divergimos conceitualmente da compreensão de "montagem" apresentada por Gilles Deleuze em sua abordagem das imagens-movimento (cf. DELEUZE, 2015, p. 252).

[68] É oportuno ressaltar a importância da ideia de "embriaguez" para o reconhecimento do caráter artístico do cinema entre os poetas e os teóricos da estética. Lembramos aqui a predileção de Fernando Pessoa pelos filmes alemães e russos, os quais salvaguardava o cinema de uma total impossibilidade artística. Segundo Patricio Ferrari e Claudia J. Fischer, em introdução ao livro *Argumentos para filmes*, de Fernando Pessoa, "se, na poesia do seu heterónimo Álvaro de Campos, um estado de sonambulismo ou de embriaguez na cidade é identificado com uma percepção cinematográfica do mundo, já nas divagações do seu semi-heterónimo Bernardo Soares, o sonho (em plena vida) engloba em si a irrealidade dos 'grandes cinemas', sugerindo-se entre estes uma continuidade que também se faz sentir nalguns dos escritos de Pessoa para cinema." (FERRARI & FISCHER, *in* PESSOA, 2011, p. 23).

nos fazendo notar o irromper de metáforas inesperadas, o irromper, portanto, de imagens expressivas (cf. EISENSTEIN, 1990, p. 149). Há, nos grandes romances, momentos de grau máximo de poeticidade, alguns deles constituindo-se totalmente carregados por esses momentos. Trata-se de momentos em que, do interior da prosa, base estrutural do romance, irrompe um instante de expressividade que estabelece um novo nível discursivo, diríamos uma prosa sinalética, que se sobrepõe à prosa narrativa, pois se enfatiza naquela a mimese das sensações ("mimese de essência"), saída da própria mimese da ação ("mimese de existência"), e opondo-se a ela, ao seu próprio caráter narrativo de base. Nesse instante, os temas passam a enredar-se em uma composição estruturalmente mais próxima do patético e menos próxima do prosaico.

Antes de tudo, o signo patético, à maneira de Eisenstein, estabelece nas artes o que poderíamos denominar "mimese de um sentimento único", parafraseando a conhecida máxima do poeta alemão Friedrich Hölderlin (1770-1843)[69]. Analisaremos, a seguir, uma passagem do célebre monólogo de Molly Bloom, em *Ulysses*, de James Joyce (1882-1941), e que encerra essa obra máxima do grande escritor irlandês:

> e ah tal terrível torrente profunda ah e o mar o mar carmim às vezes que nem fogo e aqueles poentes deslumbrantes e as figueiras nos jardins de Alameda sim e aquelas ruelas esquisitinhas todas e as casas rosas e azuis e amarelas e os roseirais e os jasmins e gerânios e cactos e Gibraltar eu menina onde fui uma Flor da montanha sim quando eu pus a rosa no cabelo que nem as andaluzas faziam ou será que hei de usar uma vermelha sim e como ele me beijou no pé do muro mourisco e eu pensei ora tanto faz ele quanto outro e aí pedi com os olhos pra ele pedir de novo sim e aí ele me perguntou se eu sim diria sim minha flor da montanha e primeiro eu passei os braços em volta dele sim e puxei ele pra baixo pra perto de mim pra ele poder sentir os meus peitos só perfume sim e o coração dele batia que nem louco e sim eu disse sim eu quero Sim. (JOYCE, 2012, p. 1105-1106)

Nesse trecho já se vislumbra uma Molly Bloom que deixa de ser personagem da ação narrativa para revelar-se a si mesma no discurso, enredando o leitor em seu fluxo espaciotemporal de pensamento, que passa a ser o próprio dado imediato da estrutura imagética romanesca. Realiza-se em Joyce, literariamente, o que Eisenstein procurou realizar em muitas de suas produções cinematográficas: uma personagem passa a funcionar como guia à introspecção, colocando o espectador no lugar de dentro da obra, enlaçado pelos significantes patéticos do interior da imagem. Como

[69] Para Friedrich Hölderlin, o poema lírico seria "uma metáfora contínua de um sentimento único": "*Le poème lyrique, idéal selon l'apparence, est naïf par as signification. C'est une métaphore continue d'un sentiment unique*" (HÖLDERLIN, 1911, in SZONDI, 1974, p. 248).

duplo semiótico, a personagem torna-se “protótipo”[70], reflexo de um dado comportamento emocional a ser induzido na consciência do espectador. Ou seja, pela composição patética um “alto grau de sensação emocional” passa a se expressar, saída de sua condição mediata de imagem para o pensamento do espectador que se dispõe a fruí-la, analisá-la e interpretá-la.

O conteúdo do monólogo de Molly Bloom, reportando-nos ao comentário de Erich Auerbach (2007), “não faz parte temporalmente nem espacialmente do processo narrativo periférico” do qual se origina (cf. AUERBACH, 2007, p. 484-491). Em todo o romance joyceano, a linguagem verbal é tensionada, fazendo encrespar o antes linear fluxo narrativo, a dispor uma liberdade imprevista às palavras, que passam a modular os conteúdos temáticos. No monólogo de Molly, justapostas, redundadas e não pontuadas, a forma verbal articula-se sobre uma sintaxe sinalética composta por semissímbolos, cujas repetições e variações dispõem uma verticalidade expressiva à experiência de temporalidade que atravessa a narrativa, motivando os significantes em um espaço imagético criado pela consciência narrativa e não mais subordinado às relações de causalidade do enredo.

O tempo exterior dos fatos e o espaço onde acontecem são subtraídos pela espacialidade interior dos afetos num dado contínuo de duração. Trata-se de uma outra experiência de temporalidade e aqui pensamos novamente em Henri Bergson. O monólogo interior estaria, de fato, na economia do romance moderno, mais próximo da estrutura patética eisensteiniana, uma vez que se evidencia uma matéria que vai além da continuidade verbal, realizando-se numa simultaneidade visual e sonora carregada de traços expressivos diversos, como propôs Deleuze em relação ao que caracteriza como matéria sinalética. Iluminado pelo cinema, o caráter sincrético que o próprio romance moderno em alto grau de modulação possui torna-o capaz de tencionar seus determinantes formais de gênero e de natureza, antes afirmados pela tradição clássica. Anatol Rosenfeld (1912-1973)[71], crítico e teórico da literatura, esclareceria a contento essa questão. Dialogando com o pensamento de Henri

[70] Diria Eisenstein que o “‘protótipo’ mais simples de tal comportamento de imitação será, é claro, o de uma pessoa seguindo em êxtase, na tela, um personagem arrebatado pelo *pathos*, um personagem que, de um modo ou de outro, ‘sai de si mesmo’” (EISENSTEIN, 1990, p. 149).

[71] Para o estudioso, “nota-se no romance do nosso século [XX] uma modificação análoga à da pintura moderna, modificação que parece ser essencial à estrutura do modernismo. À eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal. A cronologia e a continuidade temporal foram abaladas, ‘os relógios foram destruídos’. O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner, começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro” (ROSENFELD, 1976, p. 80)

Bergson, Rosenfeld veria o fato narrativo transformar-se em uma experiência plástica do enredo, algo que vai da percepção do sensível à experiência do sentimento, sendo esta experiência a resultante da abstração do perceptível:

> O processo de atualização (...), não só modifica a estrutura do romance, mas até a da frase que, ao acolher o denso tecido das associações com sua carga de emoções, se estende, decompõe e amorfiza ao extremo, confundindo e misturando, como no próprio fluxo da consciência, fragmentos atuais de objetos ou pessoas presentes e agora percebidos com desejos e angústias abarcando o futuro ou ainda experiências vividas há muito tempo e se impondo talvez com força e realidade maiores do que as percepções "reais". A narração torna-se assim padrão plano em cujas linhas se funde, como simultaneidade, a distensão temporal (ROSENFELD, 1976, p. 83)

Após refletir acerca dos ideogramas orientais, Sergei Eisenstein passou a assinalar no monólogo interior semelhanças estruturais fundamentais com os procedimentos adotados em seus filmes. Sempre pensado como uma linguagem de vanguarda entre as artes de seu tempo, o cinema compartilhou com suas vizinhas a mesma conquista da expressividade em suas formas estéticas e, certamente, o cineasta soviético intuiu bem o monólogo interior[72] como um dos procedimentos de composição mais eficazes para se chegar aos instantes expressivos da linguagem verbal. Contudo, em seu campo de criação, a mimese narrativa do cinema clássico, com suas personagens e ações regidas sob a cartilha da causalidade do enredo, jamais poderia ser substituída por uma mimese da sensação pura, em que ideias e sentimentos iriam dominar uma comunicação direta dos afetos, como desejara por toda a vida o cineasta soviético. Logo, retomando nossas últimas considerações até

[72] O crítico literário Declan Kiberd, em texto introdutório a umas das edições de *Ulysses* (2012) no Brasil, observa que para os primeiros leitores de Joyce "o monólogo interior parecia uma solução triunfal para o problema da descrição dos mecanismos da consciência humana. Na verdade, era apenas mais uma ferramenta literária, empregada pioneiramente por Édouard Dujardin e Liev Tolstói, na tradição geral do solilóquio, mas muito mais detalhada e atenta aos meandros da mente. (...) No entanto as palavras eram tudo que Joyce tinha a seu dispor e, o que é ainda mais restritivo, palavras numa página impressa. Assim, há muitas coisas das quais seus monólogos interiores não conseguem dar conta" (JOYCE, 2012, p. 47). No entanto, corroboramos a ideia exposta por Anatol Rosenfeld, segundo o qual "a tentativa de reproduzir este fluxo de consciência – com sua fusão dos níveis temporais – leva à radicalização extrema do monólogo interior. Desaparece ou se omite o intermediário, isto é, o narrador, que nos apresenta a personagem no distanciamento gramatical do pronome 'ele' e da voz do pretérito. A consciência da personagem passa a manifestar-se na sua atualidade *imediata*, em pleno ato presente, como um Eu que ocupa totalmente a tela imaginária do romance. Ao desaparecer o intermediário, substituído pela presença direta do fluxo psíquico, desaparece também a ordem lógica da oração e a coerência da estrutura que o narrador clássico imprimia à sequência dos acontecimentos. Com isso esgarça-se, além das formas de tempo e espaço, mais uma categoria fundamental da realidade empírica e do senso comum: a da causalidade (lei de causa e efeito), base do enredo tradicional, com seu encadeamento lógico de motivos e situações, com seu início, meio e fim" (ROSENFELD, 1976, p. 84).

o presente momento, podemos tomar para o cinema o que Rosenfeld falaria sobre todas as outras artes:

> Em todas estas e em muitas outras obras se nota, em grau maior ou menor, esta desrealização, abstração e desindividualização de que partimos, evidente tentativa de superar a dimensão da realidade sensível para chegar, segundo as palavras do pintor expressionista Franz Marc, à 'essência absoluta que vive por trás da aparência que vemos'" (ROSENFELD, 1976, p. 91)

2.7 A metáfora plástica no Expressionismo alemão: quando o cinema passa a querer ser pintura

Umas das primeiras manifestações da metáfora fílmica em alto grau de modulação encontra-se, certamente, no cinema expressionista alemão. Sob uma certa perspectiva, tratamos aqui de um primeiro e decisivo momento no cinema clássico em direção à consciência semiótica de seus códigos, experienciado por todo um grupo de realizadores alinhados ao espírito de sua época, a uma determinada corrente de pensamento artístico e cultural. A estética expressionista se propôs formalizar uma postura estética contrária à mimese narrativa, o que faria ressoar na materialidade visível da imagem-movimento os substratos invisíveis que habitavam o espírito humano. Dado seu estilo pungente, contestatório e revolucionário em relação ao cinema dos anos 1910, marcado pela grande influência do naturalismo narrativo, presente nos melodramas e dramas históricos hollywoodianos da época, os filmes do Expressionismo alemão passaram a representar um precípuo legado à modernidade cinematográfica, fazendo convergir um grande número de determinações artísticas caras às reflexões que até aqui expusemos.

Para Marion Fleischer, em seu ensaio "o Expressionismo e a dissolução de valores tradicionais", esse movimento "constitui, antes de mais nada, uma nova maneira de ver e sentir o mundo. Trata-se de um movimento que se inicia com uma revolução geral das formas de expressão artística" (FLEISCHER, apud GUINSBURG, 2002, p. 67). Segundo a pesquisadora de língua e literatura alemã, observa-se no Expressionismo "um movimento abrangente, tanto no seu artesanato estético, como na sua radical revisão de valores éticos, espirituais, sociais (...) todas as artes foram por ele influenciadas e moldadas", afirmaria a ensaísta (FLEISCHER, apud GUINSBURG, 2002, p. 80). O pensamento expressionista nasce, entre os artistas europeus, de uma necessidade íntima estimulada por uma sensibilidade crítica e

criativa, disposta a uma reflexão particular e interior, que primeiro desperta na pintura, sua manifestação artística de base, e depois dela se irradia às artes vizinhas.

Arredia às realizações naturalistas, próprias dos estilos tradicionais e das suas especificidades formais, a estética plástica expressionista dispôs a si mesma e às demais artes uma nova e decisiva visão, mais que um estilo, o expressionismo pictórico realizou em suas formas expressivas uma conexão direta com a subjetividade do artística, pois, de modo contíguo, essa subjetividade estaria implicada na própria observação da obra de arte. A estética expressionista definia-se, em meados de seu surgimento, como uma nova atitude estética, a qual previa não mais a relação do humano com o mundo mediada por uma representação mimética da realidade, mas a relação não-natural e não-superficial do humano consigo mesmo, uma vez refratado pela realidade, composta e motivada por uma linguagem de natureza empática e em alto grau de artificialidade e intensividade.

A partir da reelaboração de seus códigos semióticos, o Expressionismo propôs formas intensivas de significação, as quais engendraram no interior das obras a desrealização dos componentes figurais da realidade imitada, partindo de procedimentos estilísticos próprios e, ao mesmo tempo, correspondentes a cada sistema de linguagem vizinho. Wassily Kandinsky falaria de forma decisiva a esse respeito. Para o pintor e ensaísta russo,

> a mesma ressonância interior pode ser feita ao mesmo tempo por diferentes artes, cada arte fabricando, além do tom geral, alguma coisa a mais que si própria, e ligando-se assim a uma ressonância geral interior uma riqueza e potência que não poderia ser alcançada por uma única arte sozinha. (KANDINSKY, 1991, p. 161)

Assim como a pintura expressionista irá buscar, num processo centrípeto e profundo de significação, a intensidade expressiva das suas formas[73], a poesia de natureza expressionista primará pela adoção de uma série de procedimentos verbais em busca de uma visão, de um modo de delinear, pela materialidade dos signos verbais, um temperamento, ou um sentimento intenso, geralmente não percebido numa visão de superfície.

[73] Por meio da “decomposição da aparência natural” da realidade, a pintura expressionista encontrou um meio de plasmar, na matéria cromática do quadro, sua matéria de expressão subjetiva, suas formas de fazer ressoar ao espírito os sentimentos mais escusos do próprio ser. Esse processo pode ser visto desde as pinturas de Vincent Van Gogh até as de Wassily Kandinsky, as quais virão a desdobrar-se em composições puramente abstratas em relação aos componentes figurais da imagem.

Em *A linguagem cinematográfica*, Marcel Martin observaria com pertinência que a história da estética do cinema também poderia ser uma condensação da história da pintura, sendo a pintura clássica e romântica um exemplo da conquista de um espaço ilimitado e realista, e que representaria a grande tônica dos filmes do grande período mudo (cf. MARTIN, 2005, p. 252). Esse espaço realista no cinema clássico operou-se, como vimos anteriormente, por meio da predominância da montagem metonímica, própria de uma narratividade fílmica denotativa, e que encontrou seu contraponto na montagem metafórica, princípio modalizador dos níveis conotativos dos significados fílmicos. Encontrando um de seus paradigmas de realização no cinema de D. W. Griffith, a montagem metonímica, como desdobramento dessa estética clássica apontada por Martin, encontra suas determinações na mimese narrativa, a qual passaria a intervir e convencionar alguns dos principais componentes da linguagem do cinema, acentuando, deste modo, a referencialidade espaciotemporal do mundo físico sobre os signos visuais da imagem-movimento[74]. Para Martin, seria

> necessário esperar pelos impressionistas para se encontrar na pintura a transformação da apresentação do espaço, e que esse aparecimento de pontos de vista insólitos corresponde sucessivamente ao período da "libertação" da câmara de filmar. (MARTIN, 2005, p. 252)[75]

É oportuno ressalvarmos que a "transformação da apresentação do espaço" na pintura impressionista corresponde, ainda, a uma realização cromática de intenções objetivas, advindas de uma percepção exterior ao artista, ligada a um ideal, mesmo que moderno, de composição mimética do espaço, e que se realizou no cinema primeiramente nos filmes produzidos por Auguste e Louis Lumière. Será, em contrapartida, sob a influência direta do movimento expressionista que a objetiva cinematográfica se voltará ao interior de sua própria forma plástica e, tensionados os constituintes semióticos no eixo da representação, os significantes icônicos da imagem fílmica passarão a alcançar uma dimensão imprevista de expressividade,

[74] André Bazin irá destacar o caráter analítico e a objetividade narrativa que tal montagem assume no filme americano clássico, caracterizando assim uma lógica dramática metodicamente empregada no cinema hollywoodiano das primeiras décadas.

[75] Reiterando essas considerações de Marcel Martin, seguiremos, no capítulo seguinte, com uma análise da influência determinante do movimento impressionista no cinema realizado pelos irmãos Lumière, indicando um primeiro e decisivo momento em que o cinema encontrou um movimento correspondente na pintura, capaz de refletir sua própria concepção estética.

uma vez liberados das determinações convencionadas pela cinematografia usual do naturalismo narrativo.

A estética expressionista no cinema tornou-se, por conseguinte, um lugar profícuo para a observação de procedimentos fílmicos correspondentes aos adotados por pintores como Paul Cézanne (1839-1906), Paul Signac (1863-1935) e Vincent Van Gogh (1853-1890), realizando ao seu modo a "decomposição da aparência natural, ou do 'motivo', para pôr em evidência o processo de agregação" (GONÇALVES, apud GUINSBURG, 2002, p. 694). Tornar-se-ia evidente aos realizadores e críticos da época, pela primeira vez e de modo sistemático, a própria estrutura da imagem cinematográfica. Segundo André Bazin, a imagem fílmica poderia ser compreendida de modo bastante amplo, como tudo aquilo que a representação cinematográfica pode acrescentar à coisa representada (cf. BAZIN, 2018, p. 102). Sendo assim, para o crítico francês, tais acréscimos poderiam ser compreendidos em dois grupos,

> a plástica da imagem e os recursos da montagem (que não é outra coisa senão a organização das imagens no tempo). No tópico 'plástica' devemos incluir o estilo do cenário e da maquiagem, de certo modo até mesmo o da interpretação, aos quais se acrescentam, naturalmente, a iluminação e, por fim, o enquadramento que fecha a composição (BAZIN, 2018, p. 103).

Como já tratamos anteriormente, não é possível endossar tal perspectiva de Bazin, pois atribuimos à montagem um lugar decisivo no "eixo da percepção", o qual se projeta sobre o "eixo da representação"[76], que compreende os aspectos plásticos e sonoros da imagem cinematográfica. Para Bazin[77], poderíamos "tirar qualquer realidade da imagem cinematográfica, exceto uma: a do espaço" (BAZIN, 2018, p. 203). Segundo o teórico francês, "não se poderia conceber uma reconstrução do espaço sem qualquer referência à natureza" (BAZIN, 2018, p. 203), o que esclareceria o parcial fracasso cinematográfico de realizações expressionistas como *O gabinete do Dr. Caligari* (dir. Robert Wiene, 1919) e *Os Nibelungos* (Fritz Lang, 1924), uma vez que esses filmes "tentaram substituir o mundo de nossa experiência por uma natureza fabricada e um universo artificial"[78] (BAZIN, 2018, p. 203). De fato, em *Caligari*, assim

[76] Lembremos da "montagem rítmica", como apresentada por Sergei Eisenstein e comentada por Marcel Martin em *A Linguagem Cinematográfica* (MARTIN, 2005, p. 186).
[77] André Bazin parte da reformulação de uma frase de Henri Gouhier sobre a representação teatral. Segundo este filósofo francês "o palco acolhe todas as ilusões, exceto a da presença" (BAZIN, 2018, p. 203)
[78] "A ilusão não está fundada no cinema, como está no teatro, em convenções tacitamente admitidas pelo público", diria Bazin, "mas, ao contrário, no realismo imprescritível do que lhe é mostrado. O truque

como em *Genuine* (dir. Robert Wiene, 1920) e *Da aurora à meia-noite* (dir. Karl Heinz Martin, 1920), é-nos negado qualquer traço referencial imediato com o espaço natural que está fora da tela, como sói ocorrer nas representações dos grandes salões e das arquiteturas monumentais de *Intolerância* e de *Cabíria*, ou nos interiores familiares dos melodramas de D. W. Griffith. A forma plástica dos cenários, no cinema expressionista, passa a subverter a referencialidade natural que sua própria matéria de expressão não contém, uma vez que esta é pintura sob a forma de cinema. Esses constituintes visuais da imagem, dotados de alta carga de plasticidade expressiva, desdobram-se, também, em significantes simbólicos refratários do estado espiritual inerente às figuras humanas que passam a conjurar e habitar tais imagens. É, pois, por assumir-se signo de uma estética que visa subverter a realidade, introjetando-a como reflexo de um estado interior, que o cenário expressionista afirma-se como forma cenográfica e passa a significar a si mesmo enquanto matéria estética numa relação mais estreita com os demais constituintes plásticos da imagem fílmica.

Dado o momento no qual se encontra nossa perquirição crítica, nos cabe ressaltar uma importante passagem dos escritos do sociólogo e filósofo francês Edgar Morin, autor de *O Cinema ou o homem imaginário*, quando diz que a "atitude estética define-se exatamente pela conjunção do saber racional e da participação subjetiva" (MORIN, 1970, p. 161). Para Morin, "O irreal mágico-afetivo é absorvido na própria realidade perceptiva irrealizada na visão estética" (MORIN, 1970, p. 162). Responsável por inaugurar a estética expressionista, no contexto do cinema alemão, um realizador ainda pouco conhecido, Robert Wiene (1889-1976), realizaria com *O gabinete do Dr. Caligari* uma imprevista cinematografia da descontinuidade, muito próximo a esse "irreal mágico-afetivo" anunciado por Edgar Morin. Subvertendo os referentes plásticos usuais da *mise-en-scène*, tradicionalmente empregados na representação mimética do espaço fílmico, Wiene compõe, através das formas distorcidas, um espaço exclusivo para o imaginário, pertencente ao estranho e ao singular (Figura 18).

deve ser materialmente perfeito: o 'homem invisível' deve usar pijama e fumar cigarros" (BAZIN, 2018, p. 209)

Figura 18 – Plano geral de *O gabinete do Dr. Caligari* (dir. Robert Wiene, 1921)

Fonte: **O GABINETE DO DR. CALIGARI**. Direção de Robert Wiene. 76min, mudo, p&b. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=PxHzXetFIfo&t=2797s>; Acesso em: 26 mar. 2019.

Nessa perturbadora narrativa de horror, como poucos filmes apresentaram até então, uma vazão explícita às interpretações psicanalíticas encontrava-se proporcionada pelas delirantes simbologias visuais que atravessam o espaçotempo fílmico. Uma insólita composição cinematográfica realiza-se a partir dos objetos de mau agouro, dos seres fantasmagóricos e das luminosidades soturnas, que distorcem um pacato, porém sombrio, ambiente aldeão, onde irão se instalar um igualmente estranho e inescrupuloso visitante estrangeiro. O cenário afirma-se como forma cenográfica em sua autêntica artificialidade, dispondo portas e janelas distorcidas e bidimensionalizadas, e quase de modo impossível ainda funcionando como aberturas a serviço de uma arquitetura de casebres e vielas também tensionada por estruturas diagonais e pontiagudas (Figura 19).

Figura 19 – A cenografia expressionista em *O gabinete do Dr. Caligari* (dir. Robert Wiene, 1921)

Fonte: **O GABINETE DO DR. CALIGARI**. Direção de Robert Wiene. 76min, mudo, p&b. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=PxHzXetFIfo&t=2797s>; Acesso em: 26 mar. 2019.

Um primeiro nível de sentido, a metaforizar o horror, torna-se sensível sobre a superfície da imagem, afirmando-se pelo caráter obtuso e descontínuo do espaço insólito, e pelo qual o humano encontra-se completamente envolvido. Reflete-se, portanto, sob a singularidade da forma desreferencializada, através dos componentes figurais da imagem, um autêntico estado subjetivo de inquietação frente a uma realidade estranha e angustiante. A ilusão de realismo passa a ser interpretada em uma nova chave, pois não se trata mais de uma realidade externa aos sujeitos envolvidos, protagonistas e espectadores, mas da projeção subjetiva de um imaginário atormentado, o qual diz respeito, exclusivamente, à percepção que se obtém do universo simbólico composto pela *mise-en-scène*. Envoltos pelo cenário, e muitas vezes revelando-se a partir dele, como sombras que se desconectam da escuridão e adquirem autonomia de existência, as personagens tornam-se presenças simbólicas sob as camadas expressivas do ator, que torna palpável um estado psicológico peculiar a partir da expressividade de sua gestualidade. Compostas sob grande influência do teatro expressionista da época[79], as personagens tornam-se mediadores expressivos a veicularem a projeção plástica de um estado interior, cuja

[79] Muitos atores icônicos do cinema expressionista alemão, como Emil Jannings, Werner Kraus e Conrad Veight, trouxeram a gestualidade expressiva característica do teatro expressionista alemão para a frente das câmeras.

existência abstrata materializa-se no efeito imagético de distorção da percepção da realidade exterior ao ser. Francis, por exemplo, o jovem narrador de *Caligari*, personifica o drama humano, encarnado em um ser atormentado, constituído pelas tensões entre mundos opostos dentro de si mesmo, antíteses advindas da gradual imersão em um imaginário indefinível e movido por um fluxo intenso de pulsões e projeções. Para Peter Szondi (1929-1971), teórico do drama moderno alemão, a estilística expressionista pauta-se na "distorção subjetiva do objeto", quer dizer, "projetada sobre o mundo, a subjetividade recria interiormente os objetos e os transforma em imagem destinada a traduzir as mais intensas vibrações da alma" (FERNANDES, apud GUINSBURG, 2002, p. 224), como observa a pesquisadora Sílvia Fernandes a partir da leitura que faz de Szondi. As personagens, em *O gabinete do Dr. Caligari*, tornam-se as personificações de seu próprio imaginário, resultando uma metalinguagem com a própria imagem fílmica que as comportam[80]. Dificilmente o ator, no drama expressionista, será realista, quando o é, enlouquece, quando não é, é deformado, assim demonstram as icônicas figuras centras dos mais importantes filmes do expressionismo alemão. Pensemos em Dr. Caligari e seu sonâmbulo Cesare, Dr. Mabuse, Nosferatu, Fausto, e a trágica personagem Maria, de *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927), seus olhos tornam-se janelas para a revelação do insondável (Figura 20).

Figura 20 – Primeiros planos de personagens icônicos no cinema expressionista alemão: da esquerda para direita, *O gabinete do Dr. Caligari* (dir. Robert Wiene, 1921), *Nosferatu – uma sinfonia do horror* (dir. F. W. Murnau, 1922), *O testamento do Dr. Mabuse* (Fritz Lang, 1933) e *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927)

Fonte: **O GABINETE DO DR. CALIGARI**. Direção de Robert Wiene. 76min, mudo, p&b. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=PxHzXetFIfo&t=2797s>; Acesso em: 26 mar. 2019. / **NOSFERATU**. Direção de F. W. Murnau. 94min, mudo, p&b. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=SWEuP1OGx6A>; Acesso em: 26 mar. 2019. / **O TESTAMENTO**

[80] Fora Paul Rotha, em seu trabalho *The Film Till Now* (1930), quem apontou para o fato de que com *O Gabinete do Dr. Caligari*, pela primeira vez na história do cinema, o diretor operava através da câmera, rompendo com o realismo na tela: desde então, um filme podia ser dramaticamente eficaz quando não fotográfico, levando a mente do público a trabalhar uma imagem não-realista (cf. NAZÁRIO, 2002, p. 515).

DO DR. MABUSE. Direção de Fritz Lang. Produção de Seymour Nebenzal. Fotografia de Hans Erdmann. Música Hans Erdmann. ALE. Colecione Clássicos. 1933. (BLU-RAY) / **METRÓPOLIS**. Direção e montagem de Fritz Lang. Produção de Erich Pommer. ALE. Versátil Home Vídeo. 2010. (DVD)

Durante a década de 1920, na Alemanha, essa nova estética cinematográfica encontrou-se fortemente determinada pelo contexto de guerra que assolava a Europa naquele momento. A realidade experienciada pelo ser humano, em ruínas, esfacelada moral e economicamente, nunca espelhou tão bem o estado interior de desolação em que se encontravam os espectadores da época. Seu correlativo objetivo na tela de cinema passa a ser um contraste evidente e decisivo entre o homem e o cenário, distorcidos, o real e o irreal se tencionam e o sujeito encontra-se tragado para dentro das imagens. Acerca de *O gabinete do Dr. Caligari*, de Robert Wiene, Jean Epstein (1897-1953) faria uma curiosa apreciação. Para realizador polonês:

> O filme é ruim (...) é o exemplo premiado do abuso do cenário no cinema (...) Tudo em Caligari é cenário, o próprio cenário antes de tudo, depois o ator que é pintado e enfeitado como o cenário, finalmente a luz – imperdoável sacrilégio no cinema! – que é também pintada com luzes e sombras falsamente distribuídas de antemão. Assim, o filme não é senão uma natureza-morta, todos os elementos vivos assassinados por um pincel (EPSTEIN, apud GUINSBURG, 2002, p. 515)

Tendo em vista nossas reflexões teóricas apresentadas até aqui, seria essa afirmação de Epstein, assim como uma outra reação negativa ao filme de Wiene, expressa pelo escritor Blaise Cendrars (1887-1961), motivações para uma maior atenção crítica ao papel da pintura no cinema desse período, pois está na mimetização da estrutura plástica da pintura expressionista a razão do desconforto causado observação da presença de uma plasticidade mais pronunciada na imagem fílmica. Lembramos que para Cendrars, *O gabinete do Dr. Caligari* era um filme “híbrido, histérico e enfermiço”. Considerava-o uma motivação de descrédito a toda a arte moderna, um filme não cinematográfico por dez razões, as quais, a título de informação, elencamos a seguir, a partir do ensaio do historiador e crítico de cinema Luiz Nazário:

> 1. Deformações pictóricas são apenas truques (novas convenções modernas); 2. Personagens reais em cenários irreais; 3. Deformações não são ópticas e não dependem do ângulo da tomada, nem da objetiva, nem da lente, nem do foco; 4. Não há nunca nenhuma unidade; 5. Teatral; 6. Movimento, mas nenhum ritmo; 7. Nenhuma purificação da técnica, todos os efeitos obtidos com a ajuda de meios pertencentes à pintura, à música, à literatura etc. NUNCA SE TEM CONSCIÊNCIA DA CÂMERA; 8. Sentimental

> e não visual; 9. Boa fotografia, boa iluminação, super excelente; 10. Bom negócio. (NAZÁRIO, apud GUINSBURG, 2002, p. 515)

Diferindo da avaliação de Epstein e de Cendrars, verificamos que a influência da pintura expressionista fora definitiva para a obtenção de uma consciência da plasticidade do signo cinematográfico no cinema alemão dos anos 1920, principalmente em *O gabinete do Dr. Caligari*, em que o realizador Robert Wiene contou com artistas advindos da *Die Brücke* na concepção dos cenários, para os quais painéis foram pintados com exclusividade. A partir do movimento expressionista, explicitar-se-ía ao grande público, portanto, uma das principais características da natureza do signo cinematográfico. Em cinema, antes de tudo, se está a falar da própria natureza humana, e a percepção do espaço não poderia ser outra, senão, a percepção subjetiva do espaço natural. O cinema, consequentemente, não poderia ficar alheio, como gostaria Andre Bazin, às inflexões da subjetividade sob suas particulares formas de expressão. Na superfície enviesada da cenografia de *O gabinete do dr. Caligari*, por exemplo, a própria substância imaterial da luz torna-se bidimensional, plasmada na realidade figural da imagem. Poucas vezes até então, no cinema, a luminosidade afirmou de modo tão contundente sua inerente materialidade plástica, e sua impreterível forma significante na representação de uma realidade construída pelo conjunto: a luminosidade encontra-se obliquamente composta pelo cenário e o cenário visualmente distorcido pela luz. Essas composições aludem ao que o historiador de arte Pierre Francastel (1900-1970) irá dizer acerca de uma pintura de Cézanne: “A imagem (...) evoca uma visão desligada das leis práticas da verossimilhança. É a projeção de uma imagem mental, não a projeção de um espetáculo” (FRANCASTEL, *apud* MARTIN, 2005, p. 250).

O cinema expressionista alemão realiza pela representação plástica do real, e também pela montagem, a desreferencialização do lugar narrativo, fazendo tensionar de dentro os próprios referentes naturais do espaço circundante, amalgamando-os aos outros significantes visuais da imagem e fazendo-os convergir em direção às personagens, como se as constrangesse pelo caráter irreal e psicodélico da realidade natural. Ao contrário do que acontecia no cinema de Georges Méliès, os planos teatrais fantásticos e cenários impossíveis de *Caligari* não permanecem em sua materialidade estática de fundo, pois, diferindo da *mise-en-scène* realizada pelo ex-mágico francês, Robert Wiene se vale dos enquadramentos e dos efeitos plásticos dos contrastes em preto e branco para amalgamar os cenários à presença cênica das

personagens. Estas tornam-se também figuras plásticas e tudo serve a uma narrativa que é muito menos orientada pela ação, do que pelo estado de espírito das personagens, a ação torna-se agora delírio e o estado de existência o próprio imaginário constitutivo da realidade fílmica.

Aos moldes do que observa Christian Metz, os códigos próprios da pintura e do teatro expressionista são mobilizados como materiais de expressão de uma nova forma fílmica, compondo um expressivo drama visual a partir de tensões internas à imagem, causando, em razão de seu aspecto dissonante, efeitos de perspectiva e de profundidade de campo por vezes enviesados, cujas linhas tornam-se descontínuas e as ruelas, paredes e telhados oblíquos dos casebres impõem-se como formas plásticas de aguda disforia. Esses efeitos plásticos possibilitam que as figuras surjam ao fundo e ganhem o primeiro plano em um ritmo lento, auxiliadas por uma montagem delimitada por uma fluidez compenetrada e quase hipnótica, ajudada pela languidez dos tecidos que adquirem uma intensa luminosidade branca, em contraste com as formas negras ou recobertas pela penumbra (Figura 21). Envolvem-se assim as imagens em um intenso jogo de contrastes, forma e fundo criam no movimento uma inquietação que reverbera no espírito do espectador e cria-se uma alusão à imaterialidade na imagem, a sombra torna-se uma conquista da luz e o movimento dessas sombras é a possibilidade de plasmar o imaterial, compondo assim uma impressão fantasmagórica a partir de um intenso realismo subjetivado.

Figura 21 – O rapto da donzela em *O gabinete do Dr. Caligari* (dir. Robert Wiene, 1919)

Fonte: **O GABINETE DO DR. CALIGARI**. Direção de Robert Wiene. 76min, mudo, p&b. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=PxHzXetFIfo&t=2797s>; Acesso em: 26 mar. 2019.

Segundo Marcel Martin,

> este ‘realismo’ espacial do filme explica que nós possamos ‘penetrar’ tão facilmente no espaço dramático e aderir à ação. Vimos que a redescoberta do espaço pelo cinema se encontra ligada à utilização consciente da profundidade de campo e ao abandono da estética da montagem, que tende a temporalizar, a conceptualizar o espaço. Ao mesmo tempo, o espaço é intimamente compenetrado pela duração num continuum indissociável. (MARTIN, 2005, p. 256).

A profundidade de campo empregada na composição do espaço cênico da imagem fílmica, como conceitualizada por Marcel Martin, encontra em *O gabinete do Dr. Caligari* um contrapondo produtivo para pensarmos aspectos da temporalidade fílmica mais afeitos aos procedimentos próprios da arte pictórica, para a qual o tempo encontra-se disposto na organização interna dos componentes figurais sobre o espaço da pintura. No cinema expressionista alemão, observamos a montagem metonímica como pano de fundo para um desenvolvimento de tensões plásticas no interior dos planos, o que faz concentrar de modo centrípeto as significações internas da imagem em um continuum de relações imagéticas. No filme de Wiene, não acompanhamos os desdobramentos da ação, mas uma distensão do estado de excitação interior do protagonista sobre o espaço exterior da *mise-en-scène*. Veríamos esse aspecto ganhar maior intensidade em *As mãos de Orlac* (1924), de Robert Wiene. Na sequência inicial dessa outra obra de Wiene um carro se move em direção à escuridão e um feixe de luz ilumina o caminho, após presenciarmos uma impactante tomada do choque entre dois trens (Figura 22), reiterando com o acréscimo da intensidade luminosa uma mesma cena já muitas vezes representada desde os irmãos Lumière.

Figura 22 – O impacto dos trens em *As mãos de Orlac* (dir. Robert Wiene, 1924)

Fonte: **AS MÃOS DE ORLAC.** Direção de Robert Wiene. 112min, mudo, p&b. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=Zn0EUaojDoY&t=198s>; Acesso em: 26 mar. 2019.

Para Martin, a iluminação em cinema constitui um dos fatores decisivos na criação das formas expressivas da imagem fílmica. Segundo o autor, "não obedecendo a leis naturais (quero dizer, submetidas ao determinismo da natureza), nenhum limite de verossimilhança vem dificultar a imaginação do criador" (MARTIN, 2007, p. 72). A luz expressiva, os cenários deformados, a atuação estilizada dos atores, tudo já havia antes do expressionismo alemão no cinema. Contudo, é com esse movimento fulcral dentro de uma certa perspectiva da história da arte que tais componentes irão se juntar em um movimento interno de significação. Segundo o escritor e crítico de cinema Lotte Eisner (1896-1983), em *A Tela demoníaca*, "por uma deformação selecionada e criativa, (...) o artista dispõe de meios que lhe permitem representar intensamente a complexidade psíquica: ligando-a a uma complexidade ótica, pode restituir a um objeto sua vida interna, a expressão de sua 'alma'" (EISNER, 1985, p. 30). Para o cineasta Georg Marzynski (1937-), citado por Eisner:

> O expressionista tem por fim representar a experiência psíquica por inteiro, todas as associações de ideias que suscita o objeto, em sua própria imaginação, e as relações metafísicas dos objetos entre si. Chega assim a uma seleção e a uma deformação, ou até, frequentemente, a representações simultâneas (MARZYNSKI, *apud* EISNER, 1985, p. 30).

No Expressionismo, enquanto movimento artístico de variados suportes de expressão (como a pintura, a literatura, o teatro, entre outros), a linguagem torna-se "eruptiva, intensa, precisa e concisa; em outros momentos extravasa-se em hipérboles retóricas que, por sua vez, também refletem a rejeição das formas estereotipadas, radicadas num repertório tradicional." (FLEISCHER, *apud* GUINSBURG, 2002, p. 146). Para o historiador e teórico alemão Wilhelm Worringer, a expressividade, presente no Expressionismo, "não se baseia na matéria, mas nasce da negação, da 'desmaterialização da matéria'" (WORRINGER, 1912, in GUINSBURG, 2002, p. 392). Ao observarmos essa primeira fase da estética expressionista no cinema, pudemos ver se realizar uma dissociação tensiva entre a matéria de expressão e a forma plástica no eixo da representação, em que a realização de um drama pictórico faz com que relações tensivas se instaurem na imagem.

O que mais se evidenciou nesses primeiros filmes alemães após 1920 foi a descontinuidade plástica do conjunto visual que abarcou e abstraiu a forma humana

sob uma intensidade sem igual de luminosidade. Eis, pois, o signo decisivo do expressionismo no cinema: a luz. A luminosidade expressionista instaura-se como elemento criador de um duplo fundamental no cinema alemão do período entre guerras. Sombra e escuridão agora são trazidas para o interior da imagem fílmica. Segundo Deleuze, a luz e a sombra ganham movimento no cinema expressionista. Em *Fausto* (dir. F. W. Murnau, 1923), a luz cria a atmosfera evanescente do fantástico; em *Aurora – uma canção de dois humanos* (dir. F. W. Murnau, 1927), a luminosidade faz-se sombria para o jovem casal; em *Nosferatu – uma sinfonia do horror* (F. W. Murnau, 1922), a luz acentua o caráter mórbido e assombroso do monstro. A luminosidade é impregnada de subjetividade, seu sentido é sensação interior que adentra o espírito. Tudo nos filmes expressionistas é, pois, forma expressivamente iluminada pelo conjunto, diríamos a partir de Jean Epstein, mas sob um outro ponto de vista. O ritmo visual, por sua vez, existe e dá-se pelo contraste delineado pela luminosidade obtusa, fazendo da forma fílmica um delineio para o invisível de dentro da imagem, visto por uma sensibilidade de fora da tela:

> Trata-se de um movimento de fora para dentro (do centrífugo ao centrípeto) que, ao atingir a dimensão do dentro, manifesta-se no fora, de modo a conferir uma expressão que subverta as dimensões do automatizado, daquilo que é dado como verdadeiro pelo costume, pelo hábito. Trata-se de uma necessidade de mobilização do estável pela imagem. Dir-se-ia que, nesse sentido, o Expressionismo conjuga as duas dimensões da realidade (GONÇALVES, *apud* GUINSBURG, 2002, p. 696).

No cinema expressionista alemão dos anos 1920 já podemos notar o caráter dissonante, descontínuo e alucinatório da linguagem explicitar-se na combinação insólita dos signos cênicos, sonoros e procedentes das situações dramáticas do enredo, os quais, durante a *mise-en-scène*, interpenetrarem-se em um *continuum* espaciotempal que propiciam impressões de realidade para além dos próprios referenciais plásticos moventes. Em seu ensaio intitulado “O Expressionismo e o Cinema”, Luiz Nazário, ao tratar de *O gabinete do Dr. Caligari*, observaria que o filme “ao mesmo tempo destrói a imitação da vida do Naturalismo, promovendo desunião na união, montagem e colagem na continuidade, um estilo chocante e subjetivo para representar o universo familiar” (NAZÁRIO, *apud* GUINSBURG, 2002, p. 515). Não apenas em *O gabinete do Dr. Caligari*, como também em *A mão de Orlac*, *Da aurora à meia-noite*, entre outros filmes já citados, pudemos observar, portanto, os signos plásticos da imagem fílmica desrealizando-se sob uma luminosidade que acentua, de

modo incisivo, a natureza irreal de seus constituintes visuais, como diria o cenógrafo Hermann Warm (1889-1976): “As imagens do filme tinham de estar bem distantes da realidade, precisavam ter um estilo já fantástico bem acentuado” (WARM, *apud* GUINSBURG, 2002, p. 511). A luz movente da imagem fílmica geraria as relações disjuntivas das formas, daria harmonia dissonante aos componentes figurais da imagem e isso poderia ser visto com o deslocamento das personagens no quadro fílmico, através do abrir dos olhos das personagens na intensidade expressiva das ações e, também, nas aberturas e fechamentos das próprias lentes da câmera objetiva. Após a desrealização plástica engendrada por vários filmes à maneira de *Caligari*, a visão dos cenários não será a mesma. F. W. Murnau (1888-1931), por exemplo, realizaria efeitos semelhantes em *A última gargalhada* (1924), como na memorável sequência da grande porta giratória do hotel, ou no plano que capta com precisão a sombra de um prédio que parece tombar sobre o homem já tombado pelo fracasso e pela vergonha (Figura 23).

Figura 23 – Plano em *contra-plongée* de *A última gargalhada* (dir. F. W. Murnau, 1924)

Fonte: **A ÚLTIMA GARGALHADA**. Direção de Friedrich Wilhelm Murnau. ALE. Obras Primas. 1924. (DVD)

Notemos, igualmente, os cenários noturnos e chuvosos de *The Hauted Castle* (dir. F. W. Murnau, 1921), o claustro sombrio de *Fausto* e suas cenas apocalípticas, além das belas e melancólicas sequências finais de *Aurora – uma canção para dois humanos*. Logo, podemos afirmar que, com a influência determinante do movimento expressionista no cinema alemão da década de 1920, os componentes figurais da imagem passaram a ser definitivamente tomados como signos artificiais, e próprios

dos códigos constitutivos da linguagem cinematográfica, afastando-se consciente e esteticamente dos referentes espaciais da mimese narrativa. Como observara Nazário, “poucos foram os filmes produzidos à maneira de *O Gabinete do Dr. Caligari*, ou seja, inteiramente expressionistas” (cf. NAZÁRIO, *apud* GUINSBURG, 2002), porém seu legado ecoa por toda a história do cinema: na Europa, com o que viria a seguir, e na América, com o gênero *noir*, muito popular durante a década de 1940 nos Estados Unidos. Acima de tais influências mais imediatas, o que permanece de mais contundente, em nossa visão, é a natureza metafórica das formas cenográficas, e que jamais fora negligenciada nas obras cinematográficas do Expressionismo alemão.

Seguiremos com o estudo da plasticidade na construção metafórica da imagem no cinema, porém, sem nos determos aos filmes expressionistas apresentados nesse capítulo, e que sabemos fazer parte de um momento decisivo da história do cinema mundial. Assim, à luz do cinema expressionista alemão e tendo em vista a heterogeneidade dos procedimentos e as variações de estilo entre seus filmes, tomaremos como *corpus* cinematográfico para algumas das análises seguintes obras fundamentais da filmografia de diretores que, de certo modo, foram decisivamente influenciados por esse movimento estético-crítico alemão.

3 A Plasticidade no cinema

3.1 O estilo renascentista no cinema de Georges Méliès

Em passagem de *A Linguagem Cinematográfica*, Marcel Martin observa que "toda a história da pintura, encarada do ponto de vista da expressão da temporalidade, chama o cinema" (MARTIN, 2005, p. 253). Para o autor, o cinema é, pois, a linguagem estética que, tecnicamente, melhor realiza a intersecção simbólica do tempo com o espaço:

> Se é inegável que o domínio que ele exerce sobre o tempo e o vigor, com o qual pode tornar sensível a duração, são os seus caracteres mais específicos e originais, em contrapartida, ele é a única arte que, concluindo as tentativas pictóricas seculares, pôde criar um espaço vivo, integrando nele o tempo de tal forma intimamente que o transforma num continuum espaço-duração absolutamente específico. (MARTIN, 2005, p. 255)

Segundo Martin, se as épocas clássica e romântica afirmaram a conquista do espaço (cf. MARTIN, 2005, p. 249), poderíamos dizer que a era moderna ofereceu a definitiva consciência de uma "trajetória do olhar", propondo uma observação do tempo no interior do espaço plástico. Nesse contexto, percebemos o cinema de Auguste e Louis Lumière voltar-se a um exercício mais profundo de composição da mimese cinematográfica, indo ao encontro dessa observação conceitual de Martin, enquanto Georges Méliès realiza, por meio de seus artifícios de ilusão, uma louvação à representação mimética do espaço, atendendo a paradigmas clássicos de composição, cuja perspectiva já havia sido superada pelas vanguardas europeias em outros campos da arte naquele momento. Há, porém, pontos de semelhança entre esses cineastas e seus contemporâneos, uma vez que todos esses realizadores da primeira década do cinematógrafo tiveram que lidar com a continuidade narrativa construída por uma montagem linear predominantemente de planos estáticos. O cinema pré-Griffith e pré-Eisenstein era, sem dúvidas, um cinema da contiguidade linear, metonímico em sua concepção e em seus procedimentos de construção da imagem.

No capítulo anterior, buscamos determinar diferenças fundamentais de estilo entre os cinemas de diferentes e importantes realizadores das primeiras décadas. Dentre eles os irmãos Lumière e Georges Méliès receberam maior destaque, pois, não sem propósito, pudemos verificar na filmografia desses decisivos cineastas traços

determinantes para a formação de duas escolas cinematográficas distintas, a influenciar toda uma geração de cineastas que viriam a seguir. A partir de como cada um dos realizadores registrou e transfigurou a realidade em seu cinema, pudemos verificar procedimentos próprios de construção muito distintos entre os realizadores que, sob o mesmo contexto histórico, trilharam caminhos diferentes na evolução da linguagem cinematográfica.

A respeito do cinema de Georges Méliès, como já evidenciamos no primeiro capítulo, poderíamos naturalmente abordá-lo como um cinema que encena o maravilhoso. Sua cinematografia cria um espaço de fantasia que enleva o espectador, conduzindo-o a um estágio sublime de experiência crítica da realidade no cinema. Em suas imagens fílmicas materializa-se um estado de encantamento, em que a mecânica das formas visuais responde a uma harmonia extasiante e transfiguradora dos objetos e dos personagens postos frente à câmera. No cinema de Méliès, o ser humano mostra-se maior que o mundo, capaz de prodígios absurdos e feitos inimagináveis. Como já apontamos no capítulo anterior, estaríamos a observar em Méliés uma construção fílmica que cria ilusões dentro do eixo sintagmático do tempo na imagem, justapondo elementos híbridos dentro de um mesmo quadro espacial e uma mesma unidade de tempo narrativo, criando assim os efeitos de substituição que caracterizam a metáfora em seu cinema.

Figura 24 – Plano geral de *Le Royaume des Fées* (dir. Georges Méliès, 1903)

Fonte: **MÉLIÈS - LE CINEMAGICIEN:** UMA SESSÃO MÉLIÈS. Dirigido por Georges Méliès. Produzido por Agata Tecnologia Digital. FRA. Cult Classic. 1997. (DVD).

Ao voltarmo-nos, mais uma vez, às bases estruturais da *mise-en-scène* no cinema de Méliès, como apontamos anteriormente, perceberemos na construção da

imagem as marcas indeléveis de uma referencialidade teatral, caracterizando uma cinematografia fortemente condicionada pela composição de um enquadramento estático e de um cenário também revestido pela estaticidade, em que a paisagem é disposta em panorâmica e dentro dos pressupostos da perspectiva linear adotada pela pintura figurativa clássica (Figura 24). Enquadrados ao mesmo tempo e juntos, em seus lugares de ação, os atores garantem, nos filmes de Georges Méliès, equilíbrio à composição. Desse modo, não é incomum, portanto, observamos essa simetria das formas fílmicas, junto à iluminação cinematográfica, emular as composições pictóricas da alta Renascença italiana. Segundo Martin,

> Na época do *Quattrocento* (do Renascimento italiano), o espaço plástico da pintura anuncia o que virá a ser o espaço do palco teatral clássico, 'à italiana' (....). Mas este espaço construído arbitrariamente não tem valor representativo por si próprio; é um simples quadro aberto à ação, um suporte que deixa de ser puramente abstrato, claro, mas construído em função das necessidades da 'encenação' do conteúdo figurativo (MARTIN, 2005, p. 248).

Em outras palavras, Marcel Martin observa que o espaço na pintura renascentista serve ao nível do conteúdo das imagens, não possuindo autonomia em suas formas de expressão. Transpondo esse aspecto ao cinema de Méliès, similarmente ao espaço pictórico, o cenário fílmico não possui na obra do realizador francês uma construção metonímica ancorada na justaposição dos planos, em que aspectos do conjunto cênico são esquadrinhados a fim de acrescentar camadas de sentido aos conteúdos narrativos. Sua existência serve apenas ao nível denotativo dentro da narrativa, como elemento base do espaço fílmico no qual irá se desenvolver a ação dramática do enredo.

Figura 25 – *O Batismo de Cristo* (1473-1481), de Pietro Perugino, afresco, Capela Sistina, Vaticano.

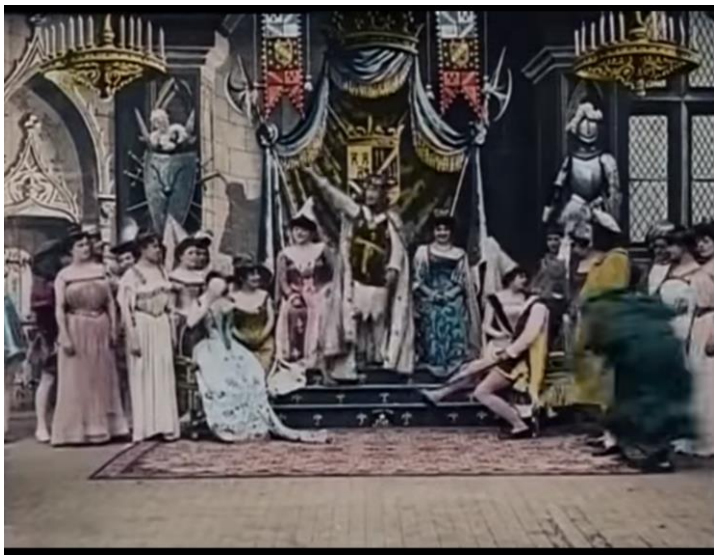
Fonte: https://www.wikiart.org/pt/pietro-perugino. Acesso em 26 mar. 2019.

Tomando como exemplo a obra *O Batismo de Cristo* (1473-1481), de Pietro Perugino (1448-1523) [Figura 25], observamos na arte do Renascimento similaridades entre suas formas pictóricas e o cinema de Georges Méliès. Nessa obra exemplar de alguns pressupostos estilísticos próprios do Renascimento italiano, Perugino utiliza-se da perspectiva linear, a partir de um ponto de fuga centralizado, dando à paisagem uma ilusão de distanciamento, algo também conquistado com as cores frias no fundo da composição, uma técnica amplamente adotada por seus contemporâneos. A maneira como o cenário é iluminado e o contorno que a luz faz sobre as formas figuradas dá a estas uma característica de completude e de cisão frente ao cenário sobre o qual estão dispostas, como se fossem figuras destacáveis, cujas ações serão moldadas sobre o lugar em que aparecem, tornando-se seres apartados e indiferentes em relação ao cenário bidimensional que procura emular a tridimensionalidade da realidade encenada.

As cores dos negativos de Georges Méliès são muitas vezes gravadas à mão sobre a película, atribuindo uma luminosidade renascentista à composição (Figura 24). Uma vez que a realidade documentada pela película imprimia um preto e branco naturalista à imagem, a coloração eleva os filmes a um estado de encantamento cromático que dá, à própria materialidade fílmica, um aspecto próprio de transcendência. Outro aspecto fulcral ao estilo renascentista e observável no cinema de Méliès encontra-se na centralidade assumida pela perspectiva adotada em sua cinematografia. O Acontecimento é mostrado em sua totalidade, enquadrado sempre

a partir de um foco central no plano, composto a partir de uma perspectiva que buscava simular o palco italiano das casas de espetáculos de sua época. A temporalidade na imagem aproxima-se de uma estaticidade própria à simetria vista nos quadros renascentistas (Figura 26), diametralmente oposta à espacialidade movente conquistada a partir de perspectivas deslocadas do centro da cena, como iremos observar nas produções de Auguste e Louis Lumière.

Figura 26 – Plano geral marcado pela simetria e centralidade características do cinema de Georges Méliès, em *Le Royaume des Fées* (dir. Georges Méliès, 1903)



Fonte: **MÉLIÈS - LE CINEMAGICIEN:** UMA SESSÃO MÉLIÈS. Dirigido por Georges Méliès. Produzido por Agata Tecnologia Digital. FRA. Cult Classic. 1997. (DVD)

Em *Le Royaume des Fées*, um aquário com peixes (Figura 27), posto frente à objetiva, atribui uma ilusão de aquosidade ao meio, assim como a perspectiva adotada pela lente da objetiva, posta no centro do ponto de fuga, oferece ao fundo a manutenção da continuidade entre a realidade e a imagem que a plasma.

Figura 27 – Aquário posto frente à câmera em *Le Royaume des Fées* (dir. Georges Méliès, 1903)

Fonte: **MÉLIÈS - LE CINEMAGICIEN:** UMA SESSÃO MÉLIÈS. Dirigido por Georges Méliès. Produzido por Agata Tecnologia Digital. FRA. Cult Classic. 1997. 1 DVD

Constatamos, portanto, que o cinema de Georges Méliès capta com clareza de propósito o espírito clássico do Renascimento na composição de suas imagens fílmicas. Nas sequências compostas pelo realizador francês, os gestos e o enquadramento permitem estabelecer a ilusão de artifício, o palco está posto e a encenação em um espaço figural impõe um ambiente mimeticamente estático dentro do conjunto cênico. Podemos dizer, junto com o historiador da arte Arnold Hauser (1888-1966), que em ambas as artes, nessa relação de similaridade de procedimentos, o "naturalismo está interdito":

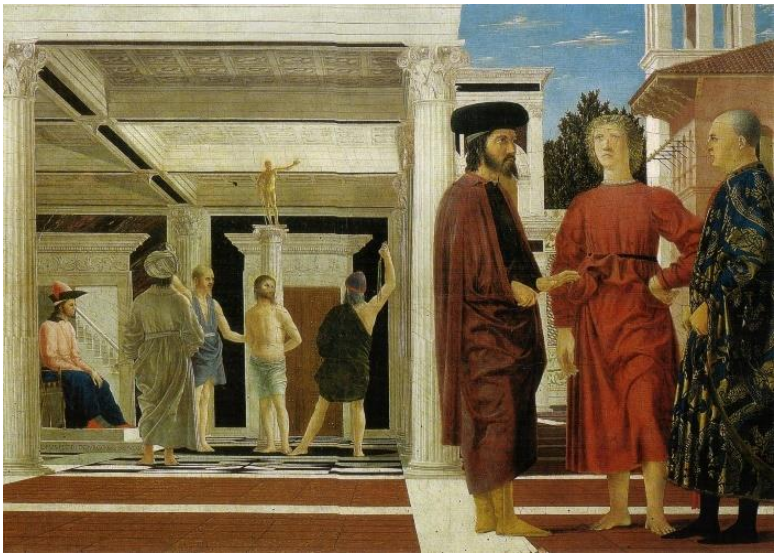
> o desejo é ver, na arte, a representação de um mundo arbitrariamente construído e conservado sobre o conteúdo, porque, tal como diz Retz, nunca se levanta o véu de certas coisas (...). Tudo isto leva a uma atrofia completa da individualidade, do estilo pessoal e da iniciativa. O subjetivismo que ainda predominava no período do alto barroco e, de um modo geral, no segundo terço do século, cede lugar a uma cultura de autoridade uniformemente regulada (HAUSER, 1972, p. 580)

A significação referencial, calcada na mimese narrativa e na descrição visual do enredo, impõem uma composição que busca superar os referentes naturais da imagem, os quais se encontram destituídos de um papel no processo de significação da imagem fílmica. O artificialismo proposto por Méliès torna-se componente estrutural que faz do enredo um motivo transfigurado em imagem dotada de alta carga de estaticidade e simbolismo. A narrativa linear é posta como base para o movimento

próprio do maravilhoso, a jornada do herói e a reparação do mal visam ao entretenimento do espectador e à elevação dos aspectos morais do homem.

Diferindo de outros artistas contemporâneos que avançaram nas composições naturalistas do espaço, optando por cenários mais intimistas, como os vistos nas obras de Frei Filippo Lippi (c. 1406-1469), e adereços mais integrados ao espaço dramático, como em Leonardo Da Vinci (1452-1519) e Sandro Botticelli (1445-1510), o uso do plano geral no cinema de Georges Méliès revela, podemos observar, uma similaridade com os trabalhos pictóricos de Pietro Perugino e Piero della Francesca (1415-1492), ao se permitir fazer conviver no mesmo quadro tempos e espaços distintos e justapostos, organizados alegoricamente pela composição dos elementos constitutivos da imagem em alto grau de simbolismo.

Figura 28 – *A Flagelação de Cristo* (1455-1460), de Piero Della Francesca, óleo e têmpera sobre tela, 58,4 x 81,5 cm. Galleria Nazionale delle Marche, Urbino, Itália.



Fonte: https://www.wikiart.org/pt/piero-della-francesca/a-flagelacao-de-cristo-1450. Acesso em 26 mar. 2019.

Observamos em *A Flagelação de Cristo*, de Piero Della Francesca (Figura 28), um cenário híbrido arbitrariamente composto, como mencionara Marcel Martin mais acima, no qual passa a coexistir em um mesmo espaço pictórico a arquitetura renascentista italiana e o palco romano da época de Jesus Cristo. Nessa obra de Piero della Francesca, a justaposição de referenciais espaciais evidencia um anacronismo no interior do espaço pictórico, o que dá à temporalidade dentro da obra um caráter

alegórico de representação. Do mesmo modo que a arquitetura remete a épocas e estilos distintos, figuras de alta classe do mecenato italiano encontram-se em correspondência com o verdugo galileu e a própria figura do Cristo submetido à flagelação, revelando através das formas pictóricas uma similaridade artificial e simbólica entre a história de Cristo e o momento atual do Cristianismo entre os jovens italianos da época do pintor. Essa interação plástica entre figuras distintas em um mesmo espaço-tempo cria-se por um procedimento metafórico de montagem visual (Figura 29).

Figura 29 – detalhe ressaltando similaridades nas formas humanas em *A Flagelação de Cristo* (1455-1460), de Piero Della Francesca.

Fonte: **PINCELADAS DE ARTE – PIERO DELLA FRANCESCA: A FLAGELAÇÃO.** 4min29, son., color., dublado em port. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=67-5-DaQVIQ>; Acesso em: 26 mar. 2019.

Enquanto na pintura de Piero della Francesca o artifício está no uso dos traços e do desenho figurativo, servindo a uma intencionalidade alegórica do enredo pictórico, no cinema de Méliès o mesmo procedimento metafórico é alcançado pela montagem de planos idênticos e justapostos, em que os gestos se sucedem e uma única substituição por similaridade faz criar, no quadro fílmico, o efeito de transformação através da correspondência entre as formas (Figura 30).

Figura 30 – Transformação de Fausto após o acordo com Mefistófeles, em *Faust et Marguerite* (dir. Georges Méliès, 1904)

Fonte: **MÉLIÈS - LE CINEMAGICIEN:** UMA SESSÃO MÉLIÈS. Dirigido por Georges Méliès. Produzido por Agata Tecnologia Digital. FRA. Cult Classic. 1997. (DVD).

Com a redescoberta da antiguidade greco-latina, verificamos, por conseguinte, que os celebrados ideais clássicos de simetria, equilíbrio e da superioridade da forma sobre o conteúdo abriram caminho para uma compreensão rigidamente regulada da atividade criativa. Concernida no enfrentamento do artista frente à Natureza, cujas formas mostravam-se tão mais complexas do que as obras que dela derivavam, a criação impunha ao realizador uma dupla exigência: face ao mundo natural, o artista deveria não apenas imitá-lo, mas o corrigir. Para o historiador de arte Erwin Panofsky, essa concepção estética determinava uma abordagem do objeto de arte desarreigada dos humores particulares do indivíduo e disposta a um “mundo exterior, solidamente estabelecido” (PANOFSKY, 2013, p. 49). Essa solidez do “mundo imitado” só seria possível sob uma atitude artística disciplinada, com regras deduzidas de um pressuposto sistema de leis universais e válidas de modo incondicional. Segundo o crítico alemão, tal disciplina “acreditava poder, tal como formulava as exigências de exatidão e beleza, também indicar e trilhar o caminho de sua realização” (PANOFSKY, 2013, p. 50). Acreditava-se que o belo seria atingido “toda vez que o artista escolhia uma ‘bela invenção’, evitava ‘inconveniências’ e ‘incompatibilidades’, e conferia às aparências a harmonia” (PANOFSKY, 2013, p. 50). Esse princípio da Harmonia, racionalmente determinado e resultante de um contentamento estético rigorosamente conquistado, só seria possível, como já apontara o discurso do arqueólogo alemão Johan J. Winckelmann (1717-1768)[81], pela dissolução das tensões prementes entre a

[81] O estudo da arte antiga apresentado por Johan J. Winckelmann revela um percurso histórico dedicado a colher no trajeto os mais bem realizados exemplares de uma arte dedicada à beleza, sendo tais, dentro de um sistema de procedimentos e normas estéticas determinados pelo caminho histórico

subjetividade artística e o mundo natural, político e social. Em um duplo movimento de composição, a estética dos filmes de Georges Méliès resgata esses princípios do *Quattrocento*, realizando a dissimulação das relações tensivas entre a subjetividade do espectador e a imagem fílmica, a fazer reluzir por toda a superfície das imagens de cinema uma representação ideal da realidade, artificialmente construída pelo mecanismo e resultante do abrandamento das tensões entre matéria e ideia[82], constituintes estruturais inerentes a qualquer forma artística, como assinalara o poeta francês Paul Valéry (cf. VALÉRY, 1946).

Ao identificarmos alguns índices de estilo da pintura renascentista no cinema de Georges Méliès, promovemos em seguida uma aproximação estético-conceitual do cinema praticado pelo ex-mágico com a teoria aristotélica do belo, mobilizando, como efeito dessa interrelação, um breve resgate do *il Quattrocento* italiano, no qual podemos observar a realização plena das imagens apolíneas, de invulgar composição e sob a égide vigorosa das leis da perspectiva linear e da simetria. Essas consequentes similaridades figurativas entre o estilo cinematográfico de Georges Méliès e o pensamento renascentista faz refletir em seus filmes alguns dos ideais fundadores da pintura clássica segundo os quais a simetria, o equilíbrio e o rigor formal abririam caminho, como se deu naquele período, a uma nova compreensão da atividade criativa.

À semelhança dos procedimentos adotados pelos pintores renascentistas, Georges Méliès cria uma realidade anti-natural em seus filmes, que estabelece um perspectiva ao olhar determinada pela superfície da tela. Seus mecanismos de composição fílmicos nos dão uma imagem forjada no imaginário, e seu movimento interno encontra-se reduzido às ações e justaposições dos elementos constitutivos

---

traçado, responsáveis pela revelação de uma “essência do belo”, zênite neoclássico para sua busca pelo “belo ideal”. Segundo o filósofo Georges Didi-Huberman, este ideal resume-se no sentido de ter sido a obra “inicialmente concebida para se harmonizar com o princípio metafísico por excelência, com o ideal de beleza, essa ‘essência da arte’ que os grandes artistas da Antiguidade souberam pôr em prática.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 20)

Tal princípio neoplatônico tornara-se o gérmen do gosto neoclássico, produzindo ressonâncias na formação do sistema artístico elaborado na tese de Wickelmann. O historiador iluminista aponta para a imposição de “uma postura tranquila às figuras”, que passa a constituir uma das máximas fundamentais da arte erudita, “porque, segundo a opinião de Platão, o repouso da alma era visto como um estado intermediário entre o prazer e a dor. Por isso é que a tranquilidade é a situação mais conveniente à beleza, tal como o é ao mar (...)” (WICKELMANN, 1975, *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 22).

[82] Segundo Giulio Argan, “a mudança de estruturas operada pelo neoclassicismo modifica o próprio tipo de operação do artista. Já não se pede ao espectador a simples contemplação da verdade dogmática, mas se pretende condicionar seu comportamento: a obra se cumpre apenas nos efeitos que ela pode determinar” (ARGAN, 2010, p. 148).

das sequências. O princípio de harmonia atribuído ao imaginário concebido por Méliès, racionalmente determinado e resultante de um contentamento estético rigorosamente conquistado, só é possível, como já assinalamos nos filmes do prestidigitador francês, pela dissolução das tensões entre o eu e o mundo.

A arte cinematográfica, como pudemos estudar até o presente momento, já nasceu, contudo, desrealizando os componentes figurais que projetava e estabelecendo movimentos internos e expressivos em sua composição visual. Observaríamos, desde o início, configurar-se no cinema uma tensão mimética provocada pelo atrito entre os eixos sintático e a semântico da imagem fílmica, configurando, por conseguinte, tensões internas à imagem que colocariam em choque o “eu e o mundo”, como harmonizados no cinema de Georges Méliès. Desse modo, uma tensão que aponta para o fora das imagens, por vezes para o horizonte objetivo de determinantes exteriores à imagem, como a dessemelhança que essa guarda com o real, ou uma visão externa do enredo que esquadrinha as imagens, como vimos anteriormente em uma breve análise da filmografia do prestidigitador francês, será logo relegada e superada por cineastas voltados às potencialidades da imagem fílmica, como se caracterizou o cinema de Auguste e Louis Lumière e, principalmente, as produções cinematográficas de Sergei Eisenstein.

3.2 Traços de vanguarda no cinema impressionista dos irmãos Lumiére

Inaugurado por Auguste e Louis Lumière, o cinema é, antes de tudo, gestos no tempo enquadrados sob uma determinada perspectiva do espaço. Em outras palavras, o cinema é ao mesmo tempo encenação emoldurada e quadro vivo. Diferindo do cinema teatral praticado por Georges Méliès, cujas imagens encontravam-se perfeitamente dispostas na moldura da tela e as figuras centrais da narrativa fílmica enquadradas em sua totalidade, como em uma pintura de Piero Della Francesca, as produções Lumière parecem apresentar uma consciência estética da plasticidade da encenação, empreendendo uma composição do quadro que revelava o caráter plástico da própria imagem natural e de seus constituintes figurais como produtos próprios da fotografia bidimensional, muito mais próximos do pictural do que do teatral.

Figura 31 – Imagens de *A saída da fábrica Lumière* (dir. Auguste e Louis Lumière, 1895) e *O regador regado* (dir. Auguste e Louis Lumière, 1896)

Fonte: **LUMIÈRE! A AVENTURA COMEÇA**. Produção de Bertrand Tavernier. Composição e comentários de Thierry Frémaux. Edição de Thomas Valette, Fabrice Calzettoni, Maëlle Arnaud, Thierry Frémaux. Paris, França: Sorties D'Usine Productions e Imovision, 2016. (DVD)

Em *A saída da fábrica Lumière* (Figura 31), podemos perceber alguns dos trabalhadores olhando furtivamente para a câmera, assim como o faz o jovem rapaz de *O regador regado*, após receber as palmadas do jardineiro no qual pregou uma peça (Figura 30). Diferindo da quebra da quarta parede constantemente empregada no cinema de Georges Méliès, nesses filmes, entre outros da filmografia Lumière, o olhar lançado para fora do quadro, diretamente para a objetiva, como a assinalar a presença do próprio artifício construtor da imagem, reverbera os trabalhos de Sandro Botticelli e de Rafael Sanzio, à medida que se caracteriza como símbolo plástico definidor de um gesto singular dentro da *mise-en-scène* e que aponta para a natureza artificial do cinema, a qual subjaz à própria impressão de realidade da imagem, questionando, por sua vez, o espectador acerca da própria realidade que se encontra projetada. O olhar para fora do quadro é traço de passado que se atualiza em um instante presente, e em razão disso não deixa de chamar a atenção do espectador mais crédulo na natureza ilusória da realidade daquelas imagens.

Observamos no cinema dos irmãos Lumière a apropriação de traços e procedimentos pictóricos fundamentais à conquista da consciência plástica da imagem, primeiro apropriando-se de algumas características peculiares à pintura, desde o Romantismo, até a incorporação de procedimentos de construção próprios de um trabalho consciente da própria linguagem estética, desenvolvidos por alguns dos principais pintores desde o Impressionismo.

Figura 32 – Imagem de *A chegada do trem à estação Ciotat* (dir. Auguste e Louis Lumière, 1895)

Fonte: **LUMIÈRE! A AVENTURA COMEÇA**. Produção de Bertrand Tavernier. Composição e comentários de Thierry Frémaux. Edição de Thomas Valette, Fabrice Calzettoni, Maëlle Arnaud, Thierry Frémaux. Paris, França: Sorties D'Usine Productions e Imovision, 2016. (DVD)

Vejamos *A Chegada do trem à estação Ciotat* (1895) [Figura 32]. Nesse filme inaugural da produção Lumière, estabelece-se o uso consciente da diagonal no cinema. Construída através do próprio movimento dos constituintes formais da imagem, vindo a se tornar fundamental como elemento de composição em inúmeros outros filmes dos irmãos Lumière, essa diagonal irá aparecer com interessante simbolismo em outra disposição que destacamos a seguir. Falamos de *Desfile de carrinhos de bebê no berçário de Paris* (1897) [Figura 33].

Figura 33 – Imagem de *Desfile de carrinhos de bebê no berçário de Paris* (dir. Auguste e Louis Lumière, 1897)

Fonte: **LUMIÈRE! A AVENTURA COMEÇA**. Produção de Bertrand Tavernier. Composição e comentários de Thierry Frémaux. Edição de Thomas Valette, Fabrice Calzettoni, Maëlle Arnaud, Thierry Frémaux. Paris, França: Sorties D'Usine Productions e Imovision, 2016. (DVD)

Esses exemplos marcam um investimento da diagonal em perspectiva no cinema produzido por Auguste e Louis Lumière. A diagonal posta por meio da condução da *mise-en-scène* passa a direcionar o olhar do espectador para dentro do quadro fílmico. As produções Lumière destacam-se, como observamos, pela consciência espacial na composição do movimento do olhar no interior da imagem, evidenciando assim uma consciência da composição plástica da imagem em linhas determinantes de tensão, voltadas para dentro da própria moldura, como podemos observar no final desse filme, quando um bebê atravessa o quadro em direção oposta ao movimento ordenado pelos carrinhos em fila. Desse modo, não nos parece desproposital seus filmes se fecharem com um elemento que ao mesmo tempo encerra narrativa e, plasticamente, encerra a composição. De fato, as produções Lumière já apresentavam uma consciência das motivações internas à imagem e sabiam muito bem manipular seus traços expressivos. Seus enquadramentos devem muito às concepções modernas do espaço pictórico instantâneo, composto por meio das técnicas impressionistas de Édouard Manet (1832-1883), de Claude Monet (1840-1926) e também de Edgar Degas.

Outro procedimento de vanguarda adotado pela produção Lumière, e que se encontra ancorado nas realizações plásticas de seus contemporâneos impressionistas, está na ruptura com a justaposição linear dos quadros fílmicos na composição dos planos, aspecto que também assinala uma cisão em relação à mimese narrativa e a um tratamento linear do tempo na imagem. Observamos esse procedimento realizar-se em *A Demolição de uma parede* (1897), em que a inversão da ação na sequência fílmica (uma parede demolida volta ao seu estado anterior em segundos frente à audiência) cria um efeito encantatório à ação que será amplamente usado, principalmente no cinema surrealista de Jean Cocteau (1889-1963). Essa inversão da ação na imagem gera um efeito de fantasmagoria, com o qual se cria o novo a partir da reordenação do já existente, propondo uma reorganização das formas da realidade em uma nova dinâmica singular. Já diria o historiador do cinema François Albera em relação ao trabalho de Paul Cézanne: trata-se de "uma experiência metódica de organização da forma como complexo dinâmico, por meio de relações entre fragmentos de materiais pictóricos" (ALBERA, 2002, p. 22).

Há nos filmes dos irmãos Lumière uma disposição dinâmica dos elementos na composição do quadro fílmico e sobre sua superfície os efeitos da luminosidade, sempre sugestiva, imprimem mais uma camada de significação à imagem. Podemos observar as nuanças de branco, cinza e negro, sombras e luz num rico contraste visual. Em *Operários consertando uma calçada de Piche* (1897), constatamos uma composição perfeitamente executada nesse sentido (Figura 34). Nessa singular impressão de uma cena banal da vida urbana parisiense, percebemos a disposição plástica dos elementos voláteis da imagem aludir a estilemas característicos do naturalismo de Honoré Daumier (1808-1879) e dos efeitos intensos de luz das obras de William Turner (1775-1851). Em um limiar entre a pintura e a fotografia, Auguste e Louis Lumière conseguem capturar, na construção visual do filme, a impressão de um fugaz instante privilegiado, em que o movimento do tempo se estabelece, de modo bastante intenso, no interior da imagem, a qual se encontra determinada por uma quase abstratatizada matéria de expressão.

Figura 34 – Imagem de *Operários consertando uma calçada de Piche* (dir. Auguste e Louis Lumière, 1897)

Fonte: **LUMIÈRE! A AVENTURA COMEÇA**. Produção de Bertrand Tavernier. Composição e comentários de Thierry Frémaux. Edição de Thomas Valette, Fabrice Calzettoni, Maëlle Arnaud, Thierry Frémaux. Paris, França: Sorties D'Usine Productions e Imovision, 2016. (DVD)

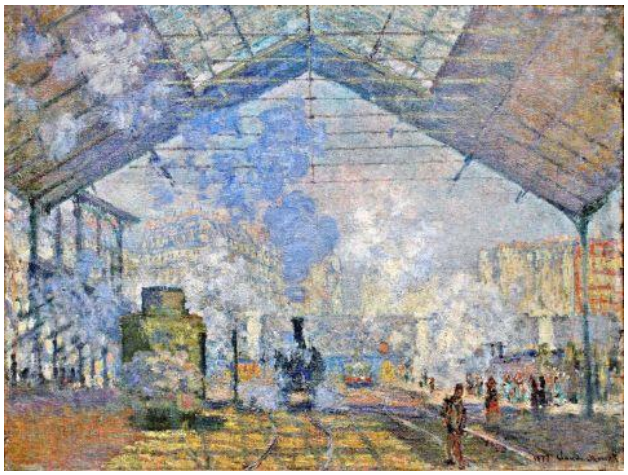
Talvez uma das obras decisivas acerca da influência plástica do Impressionismo no cinema de Auguste e Louis Lumière, *A Chegada do trem a Perrache* (s/d) destaca-se dentre as dezenas de filmes produzidos pelos irmãos a partir do tema da chegada do trem a uma estação.

Figura 35 – Imagem de *A Chegada do trem a Perrache* (dir. Auguste e Louis Lumière, s/d)

Fonte: **LUMIÈRE! A AVENTURA COMEÇA**. Produção de Bertrand Tavernier. Composição e comentários de Thierry Frémaux. Edição de Thomas Valette, Fabrice Calzettoni, Maëlle Arnaud, Thierry Frémaux. Paris, França: Sorties D'Usine Productions e Imovision, 2016. (DVD)

Nessa estudada composição fílmica, percebemos a profundidade de campo intensificar-se com a fumaça advinda de outro trem chegando ao fundo (Figura 35). O efeito do vapor oferece ao subir uma textura evanescente ao conjunto, filtrando a luz do espaço ao mesmo tempo que desmancha os contornos das formas no interior da imagem, como observamos ocorrer similarmente em obras do Impressionismo francês como *Impressão, sol nascente* (1873) e *A Estação de Saint-Lazare* (1877), ambas de Claude Monet (Figura 36). A metáfora plástica se engendra no filme a partir de uma expressiva composição em diagonal, como visto antes em *A chegada do trem à estação Ciotat* (1895). Essa diagonal diegética realiza uma divisão da imagem em tons claros (acima) e tons negros (abaixo), estabelecendo um monocromatismo dinâmico à imagem, e assim dando à composição fílmica uma tensividade ausente nos filmes de Georges Méliès, nos quais a dinamicidade realizava-se apenas na própria mecânica da ação narrativa.

Figura 36 – *A Estação de Saint-Lazare* (1877), de Claude Monet, óleo sobre tela, 75x100 cm, Museu d'Orsay, Paris.



Fonte: https://www.wikiart.org/pt/claude-monet/saint-lazare-station-exterior-view. Acesso em 26 mar. 2019.

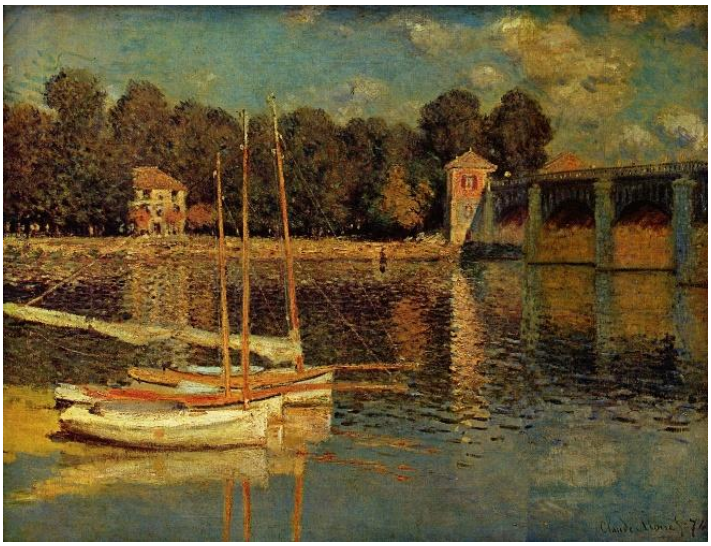
Ao encontrarem o local exato para a câmera, a fim de captarem em um espaço de tempo determinado o fluxo contínuo dos elementos constituintes da realidade, os cinegrafistas de Lumière registravam com impressionante vivacidade a luz natural do ambiente filmado, transubstanciando-a em componente significante da imagem, filtrada pela película e delimitada pelo enquadramento. A luminosidade resultante desse processo de composição, quando modulada pela própria temporalidade fílmica, instância de tempo no interior da imagem de cinema, passa a constituir semas fundamentais. Nuanças cromáticas, densidades e volumes distintos passam, pois, a revestirem as matérias de significação fílmica.

Figura 37 – Plano geral de uma inundação na cidade de Lyon, filmada pela produção Lumière, em 1896.

Fonte: **LUMIÈRE! A AVENTURA COMEÇA**. Produção de Bertrand Tavernier. Composição e comentários de Thierry Frémaux. Edição de Thomas Valette, Fabrice Calzettoni, Maëlle Arnaud, Thierry Frémaux. Paris, França: Sorties D'Usine Productions e Imovision, 2016. (DVD)

Observemos, acima (Figura 37), o plano geral de um dos primeiros noticiários da história do cinema, filmado pela produção Lumière, no ano de 1896. Nessa cena, uma inundação na cidade de Lyon, no antigo "*Quais de L'Archevêché*", hoje "*Quais Romain Rolland*", é captada com uma admirável consciência estética do espaço, a superfície aquosa encontra-se em equilíbrio perfeito com a linha sinuosa traçada pelo passeio, encoberto por árvores em tons mais claros à medida que se distanciam do primeiro plano. A agitação prevalece e dá o tom impressionista à cena. O movimento na paisagem realiza-se com a oscilação dos efeitos de luminosidade, atribuindo dinamicidade ao conjunto. Diríamos que não há melhor impressão da realidade no cinema até então que tanto se aproxima da pintura, porque filmar no passeio público assemelha-se aos procedimentos impressionistas, uma vez que a composição dos quadros era feita *en plein air*. De uma condição estética imposta para a composição impressionista, a construção da imagem ao ar livre tornou-se praticamente essencial com o cinema nascente. Assim como Claude Monet buscou a interação entre os componentes formais da imagem promovendo uma articulação luminosa entre os elementos naturais estruturantes da paisagem, Auguste e Louis Lumière encontraram no movimento próprio da imagem fílmica a realização mais bem acabada do que sempre buscaram os impressionistas: a possibilidade de sugerir pela cor e pela intensidade de acentuados matizes um instante específico no espaço-tempo, plasmado, por exemplo, sobre a superfície crispada de um lago, como podemos observar em *A Ponte de Argenteuil* (1874), de Claude Monet (Figura 38).

Figura 38 – *A Ponte de Argenteuil* (1874), de Claude Monet, óleo sobre tela, 60x80 cm. Museu d'Orsay, Paris.



Fonte: https://www.wikiart.org/pt/claude-monet. Acesso em: 26 mar. 2019.

Este percurso analítico-comparativo entre obras plásticas e cinematográficas permite-nos constatar como a representação mimética da realidade no cinema de Georges Méliès e no cinema de Auguste e Louis Lumière difere-se significativamente. Mesmo ambos ainda se valendo dos mesmos procedimentos metonímicos na composição das imagens, verificamos que a produção Lumiére está um passo à frente no que apontamos ser um aspecto decisivo da modernidade artística, a saber, a composição consciente de uma impressão de realidade no cinema voltada às potencialidades expressivas da própria imagem fílmica. Ao comporem enquadramentos precisos, que passam a definir linhas expressivas na composição das cenas, e modularem as ações narrativas a partir de uma composição plástica do enredo, podemos assinalar que os filmes dos irmãos Lumière sabiam bem como criar níveis paralelos de narratividade antes mesmo de D. W. Griffith pensar o *close* e a montagem paralela amplamente usados em seu cinema.

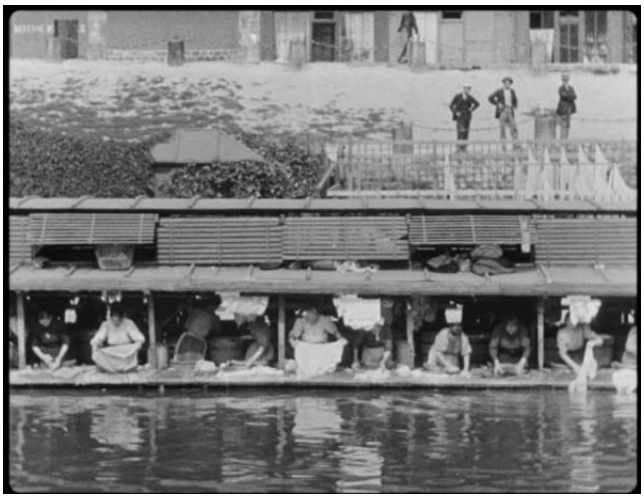
Figura 39 – Imagem de uma filmagem feita nas minas de Carmaux (dir. Auguste e Louis Lumière, s/d)

Fonte: **LUMIÈRE! A AVENTURA COMEÇA**. Produção de Bertrand Tavernier. Composição e comentários de Thierry Frémaux. Edição de Thomas Valette, Fabrice Calzettoni, Maëlle Arnaud, Thierry Frémaux. Paris, França: Sorties D'Usine Productions e Imovision, 2016. (DVD)

Como podemos observar nessa filmagem das minas de Carmaux (Figura 39), em que se vê enquadrada a ação de remoção do coque[83] ainda quente, retirado de um forno ao centro, o tema principal encontra-se perfeitamente centralizado na imagem e a superposição é usada de forma altamente expressiva, compondo dois planos com temas distintos e que passam a dialogar entre si pela própria composição em paralelo da imagem. Em *Lavadeiras no Rio* (1896), esse procedimento paralelístico na disposição das linhas e figuras dentro do quadro aparece novamente, dessa vez somando mais um nível narrativo ao plano aberto em paralelismo (Figura 40).

[83] Resíduo proveniente da queima de carvão mineral.

Figura 40 – Imagem de *Lavadeiras no Rio* (dir. Auguste e Louis Lumière, 1896)



Fonte: **LUMIÈRE! A AVENTURA COMEÇA**. Produção de Bertrand Tavernier. Composição e comentários de Thierry Frémaux. Edição de Thomas Valette, Fabrice Calzettoni, Maëlle Arnaud, Thierry Frémaux. Paris, França: Sorties D'Usine Productions e Imovision, 2016. (DVD)

Lavadeiras, homens a observar a paisagem, cavalos ao fundo e acima justapõem-se às mulheres à beira de um rio. Novamente a superfície aquosa ocupa uma porção proporcional e equilibrada no quadro, dando mais uma vez harmonia ao conjunto. Podemos constatar que o cinema realizado pelos irmãos Lumière impõe um tratamento plástico à imagem fílmica, que a coloca entre a pintura e a fotografia. As substâncias enquadradas por Lumière remetem a procedimentos impressionistas e as linhas diagonais e horizontais de composição oferecem uma possibilidade de montagem do tempo da encenação no interior do próprio espaço do plano, justapondo-o a fim de conduzir o olhar para momentos distintos no mesmo espaço onde ocorre a ação.

Em cinema, assim como em pintura, muitos artistas tiveram intenções historicamente decisivas, cada um contribuindo à sua maneira, expressando na mudez iconográfica de seu material as antinomias sociais, filosóficas e estéticas. A arte pictórica escavava na forma da imagem, na cor, no contorno e no tom das composições, de modo sorrateiro, mas persistente, as paredes da representação naturalista, imitativa, em busca de seu verdadeiro espaço. Porém, por mais que novas formas expressivas fossem encontradas, o espaço pictórico continuava assentado no seu aprisionamento básico, herdado do Renascimento e que também reverberou no cinema. Como observamos no primeiro capítulo deste estudo, a realidade compreendida como ilusão, e recriada pelo artifício da representação, tornou-se

sistematicamente motor propulsor de uma consciência estética dos mecanismos próprios da linguagem cinematográfica na construção dos sentidos na imagem.

3.3 As tensões pictóricas dentro da imagem fílmica: um estudo comparado do cinema de Sergei Eisenstein à luz da obra de Rafael Sanzio

Em seus escritos teóricos destinados a uma reflexão acerca da linguagem do cinema, Sergei Eisenstein chega a desenvolver a ideia de que o conceito de montagem, tese central em sua teoria cinematográfica, apresentar-se-ia como procedimento estético anterior ao cinema e presente em todas as artes, como uma "propriedade orgânica" a constituir todas as expressões estéticas. É inevitável perceber, outrossim, como as reflexões críticas e as realizações cinematográficas do diretor soviético se correspondem e iluminam-se mutuamente (como analisamos no capítulo anterior), sem deixar de apontar, desde o início, possibilidades fecundas de aproximação com outros sistemas distintos de linguagem.

Sob essa chave de leitura voltada às relações interartes, seguimos com o olhar voltado para aquela que é uma das artes mais próximas do cinema: a pintura figurativa. Em especial, apreciaremos a fase tardia do pintor florentino Rafael Sanzio (1483-1520), cuja obra máxima desse período, o famoso painel da *Transfiguração* (1518-1520) [Figura 41], faz convergir, através dos elementos expressivos de sua linguagem, procedimentos de composição similares à estrutura patética adotada por Eisenstein na realização de seus filmes.

Figura 41 – *Transfiguração* (1518-1520), de Rafael Sanzio, óleo sobre madeira, 410 x 279 cm, Pinacoteca Vaticana, Roma.

Fonte: https://www.wikiart.org/pt/rafael/transfiguracao-1520. Acesso em: 26 mar. 2019.

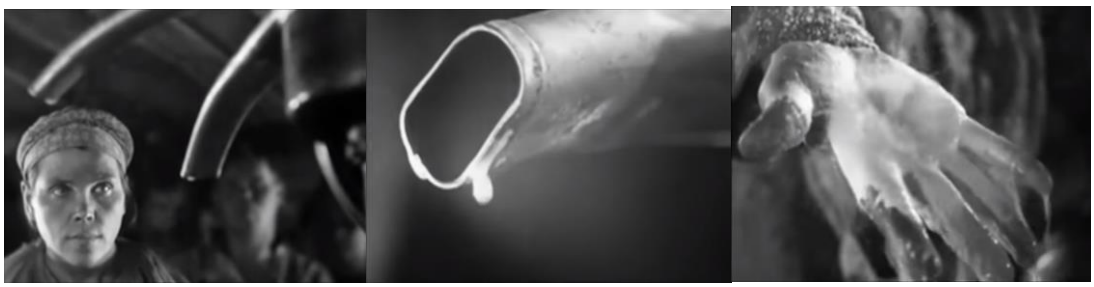
Sob a influência determinante da técnica do *chiaroscuro* empregada por Leonardo Da Vinci e da plasticidade dramática vista nas obras de Michelangelo Buonarroti (1475-1564), Rafael compõe no painel da Transfiguração uma impressionante dinâmica de gestos, modulando linhas de tensão que passam a guiar e afetar o olhar do espectador, o qual dificilmente cessará de transitar sobre o espaço físico da representação pictórica. Na obra de Rafael, duas passagens bíblicas são encenadas em justaposição: acima vemos o Cristo transfigurado, que se revela a santos e homens, enquanto abaixo representa-se a cura de um menino possesso, como relatado no Evangelho de São Mateus, à esquerda em primeiro plano.

A combinação iconográfica das duas cenas é altamente teatral, e sob tal aspecto iluminada, resultando uma composição que posteriormente influenciará fortemente as dramáticas representações de Michelangelo Caravaggio (1571-1610). As linhas traçadas pelos gestos ligam as partes do quadro com vigorosa dramaticidade, figuras humanas apontam suas mãos e direcionam seus olhares para

o alto ou para o baixo, estabelecendo assim vetores de tensão dentro da imagem pictórica. O olhar do espectador passa a uma condição movente de fruição, tornando-se quase impossível se firmar em um único ponto da representação. Apenas a apoteótica transfiguração de Cristo, no centro e acima, equilibra as linhas e faz convergir um sentido mais elevado de espiritualidade e de compadecimento, estabelecendo assim o ponto máximo da progressão dramática. De intensos contrastes luminosos entre o claro e o escuro irrompem faces grotescas e caricatas, terrificadas ou aflitas, a apontarem e guiarem, desde o primeiro plano, os olhos dos espectadores em direção aos martírios terrenos da carne (a figura do menino possesso) e também aos céus e à redenção pela fé (na imponente figura do Cristo glorificado), conectando, portanto, todas as partes em oposição a uma unidade harmônica de conjunto.

Vejamos, comparativamente, a famosa realização eisensteiniana presente em uma sequência de *A linha geral* (1921), também citada e comentada por Gilles Deleuze em seus escritos. Trata-se de uma admirável execução visual, a qual adota procedimentos de composição direcionados à construção de uma estrutura fílmica de efeito patético, este incisivamente buscado pelo cineasta. Nessa sequência fílmica, Eisenstein compõe o jorrar do leite saído do tubo de uma desnatadeira, criando uma expectativa cada vez mais intensa, que progride a partir de gotas triunfais até uma torrente de leite a banhar a face almejante da personagem Marfa, uma jovem operária que se encontra entre a desesperança e a avidez por tempos de bonança (Figura 42).

Figura 42 – Sequência da desnatadeira em *A Linha Geral* (dir. Sergei Eisenstein, 1921)



Fonte: **A LINHA GERAL**. Direção de Sergei M. Eisenstein. 122 min, mudo, p&b. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=H8CiK-O1UF0>; Acesso em: 26 mar. 2019.

Essa composição tornou-se um eficiente exemplo dos quais o filósofo francês lançaria mão para demonstrar o que Eisenstein desenvolve como espiral orgânica de tensões dentro da construção narrativa do cinema clássico. Uma espiral

cientificamente concebida como “orgânica”, pois sob a égide de uma lei de gênese e uma lei de crescimento, às quais soma-se determinantemente o componente “patético”, este como efeito resultante da montagem (instância de modulação) dos elementos que entram em tensão dentro do quadro fílmico.

Nessa sequência da desnatadeira, Eisenstein apresenta pleno domínio da chamada “montagem de atrações”[84], saltando do rosto de um operário a outro num contínuo maquinal e excruciante, o qual alegoriza a essência dialética da própria condição daqueles indivíduos, cujos humores são postos em tensão pela máquina e, metalinguisticamente, pela própria mecânica da linguagem fílmica. Nos planos justapostos, as faces secas e austeras se alternam e se sucedem, passam a constituírem máscaras invertidas de si mesmas, sorriem, e progridem em direção à erupção de um êxtase final e branco, cuja tonalidade une todo o conjunto sob o sorriso aberto e olhar radiante da operária coberta de leite[85]. Afetado pela realização cinematográfica da cena, o espectador não poderia ficar indiferente aos choques que tais imagens produzem no espírito. Como que tragado pelas ondas de vida que se chocam contra as pedras ásperas da linguagem, o espectador no cinema de Eisenstein vê-se partícipe de uma experiência pujante do olhar, reveladora do confronto decisivo entre os signos cinematográficos e a realidade que o envolve, e que ao mesmo tempo é ressignificada por eles.

Notamos na obra-prima de Rafael Sanzio, acendendo a um nível mais abstrato na realização da imagem pictórica, o patético nascer não somente do movimento gestual das figuras, mas principalmente do movimento dialético das intensidades cromáticas. Os tons ocre, dourado, vermelho e azul, saturados pelo contraste com o preto e o branco luminoso no primeiro plano, realizam-se no plano superior revestidos pelos tons iridescentes da cena da transfiguração. O drama mundano, cujas tensões materializam-se nas tonalidades vivas e ao mesmo tempo assombradas do plano inferior, inverte-se e espiritualiza-se, sob a boa-nova da ressurreição que se anuncia

[84] Em manifesto publicado em 1923 e intitulado “Montagem de Atrações”, Eisenstein já teorizava uma abordagem cinematográfica do enredo, em que não se privilegiasse sua linearidade dramática, mas a sucessão de momentos de pura intensidade gestual e impactantes formas emotivas, visando causar o um choque no espectador (cf. ALBERA, 2002).

[85] Cabe lembrar o papel temático que as cores exercem em *A Linha Geral*, comentadas pelo próprio Eisenstein em *O Sentido do Filme*: “o preto foi associado a tudo reacionário, criminoso e ultrapassado, enquanto o branco foi a cor que representava felicidade, vida, novas formas de administração” (EISENSTEIN, 2002, p. 93). Para o cineasta, a cor pode assumir significados distintos e até mesmo contraditórios, “dependendo apenas do sistema geral de imagens pelo qual se optou para o filme em particular” (ENSENSTEIN, 2002, p. 93).

no plano acima, redundando, por meio de tais tensões cromáticas e igualmente figurais no interior da obra uma particular experiência de comoção, potencialmente capaz de sensibilizar o espectador atento à harmonia plástica de todo o conjunto pictórico.

Para Gilles Deleuze, “A oposição está ao serviço da unidade dialética cuja progressão marca, desde a situação inicial até a situação final. É neste sentido que o conjunto se reflete em cada parte e que cada espira ou parte reproduz o conjunto” (DELEUZE, 2016, p. 59). À luz dos apontamentos acerca da pintura de Rafael, retornemos à sequência fílmica de *A Linha Geral*, sobre a qual, diz o filósofo, não há só oposição,

> mas passagem patética do oposto para o seu contrário. Não há só nexo orgânico entre dois instantes, mas salto patético pelo qual o segundo instante adquire um novo poder, já que o primeiro passou para ele. Da tristeza à cólera, da dúvida à certeza, da resignação à revolta... O patético comporta por si próprio estes dois aspectos: é ao mesmo tempo a passagem de um termo a outro, de uma qualidade a outra, e o surgimento súbito da nova qualidade que nasce da passagem efetuada. (DELEUZE, 2016, p. 61).

Como na obra plástica de Rafael Sanzio, em que a harmonia do conjunto pictórico parece estar a serviço de uma exaltação à fé cristã sobre uma catártica encenação das dores humanas, a sequência cinematográfica vista em *A Linha Geral* revela-se uma espécie de “ode triunfal” ao progresso trazido pela modernidade industrial aos soviéticos pobres do Estado czarista. Não por acaso, essas duas obras, se observadas sob a luz da invariante patética que compartilham, parecem também compartilhar do mesmo conceito de “ingenuidade clássica”, cunhado pelo poeta Friedrich Schiller[86] e posteriormente retomado por Friedrich Nietzsche em *O nascimento da tragédia* (1996). Tanto Rafael quanto Eisenstein, nessa sequência em particular, revelam um “instante privilegiado” em que as terríveis contradições humanas se encontram superadas por meio de uma redentora harmonia das aparências sensíveis. Por outro lado, não deixemos de verificar que a euforia apolínea dessas duas cenas se opõe ao patético dionisíaco dominante na filmografia de Eisenstein, como acontece, por exemplo, na sequência de *O encouraçado Potemkin* comentada no capítulo anterior.

[86] Schiller cunha o termo *naïf* (ingênuo) às artes que percebe serem dotadas de uma unidade do ser humano com a natureza. (cf. NIETZSCHE, 1996, p. 38)

Reiteradamente presente em muitos de seus comentários acerca das pinturas de Leonardo Da Vinci, Francisco Goya (1746-1828), Honoré Daumier e El Greco (1541-1614), o qual chegou a apontar como o "precursor da montagem cinematográfica", Eisenstein nunca deixou de apontar "a trajetória do olho" como movimento temporal no interior da obra plástica. Para o cineasta, esse movimento representa algo a ser manipulado pelo pintor por meio de procedimentos particulares de montagem, em que algumas formas selecionadas e combinadas se realizariam como "caminhos", vias a unir os planos pictóricos, estabelecendo o percurso narrativo das personagens ou do estado das coisas numa espécie de temporalidade plasmada no espaço[87].

É notória, portanto, a busca do cineasta soviético, por vias da pintura figurativa, pelos dados imediatos do movimento plástico, e que parecem apontar para uma sucessão de fragmentos de imagem dentro do próprio quadro pictórico, a relacionarem-se metonimicamente entre si e metaforicamente com a totalidade dinâmica do conjunto. Logo, Eisenstein enreda-se, mesmo com certa timidez, na pura composição metafórica das linhas, volumes e cores em seus filmes, a qual *a posteriori* seria conceitualmente decisiva para a conquista do movimento interno na pintura abstrata, noção temporal determinante entre os artistas modernos da vanguarda[88].

3.4 Aspectos plásticos da temporalidade na imagem fílmica de Andrei Tarkovski

O cinema do realizador russo Andrei Tarkovski notabiliza-se pela aguda consciência do tempo na composição das imagens. Essa consciência, por sua vez, já se encontra em evidência na própria condução das formas figurais, cujo tratamento plástico reverbera, na cinematografia do cineasta, uma decisiva influência das

---

[87] Algo que o cineasta melhor explicitaria num comentário sobre a obra *L'Embarquement pour Cythère* (1718-1719), de Antoine Watteau. Nela, indicaria Eisenstein, uma determinada ação progride do primeiro plano à direita em direção ao segundo, à esquerda. A progressão dos gestos e dos componentes figurais das personagens desdobram-se sucessivamente no espaço interior da moldura até o desfecho da cena, quando a embarcação já tripulada se dirige a um horizonte de alvejado azul. (cf. EISENSTEIN, 1990)

[88] Paul Klee, em sua *Teoria del Arte Moderno*, dizia que todo "vir a ser" da obra poética repousa em um movimento (cf. KLEE, 1979, p. 59). Para o pintor e ensaísta suíço, o significante espacial também seria uma noção temporal, porque a temporalidade é, pois, constituinte determinante para a elaboração e apreciação de qualquer obra de arte. O quadro monta-se peça por peça, assim como o espectador necessita mais do que um rápido olhar sobre um objeto artístico para começar, a partir daí, a interpretar seu sistema de linguagem.

composições de luz e de profundidade renascentistas. A imagem do cinema de Tarkovski dialoga estruturalmente com a pintura, de maneira a estabelecer em si mesma específicas relações com os ícones da pintura medieval de Andrei Rublev (c. 1370 – c. 1430), com as fotorreportagens de guerra ou com a luminosidade em *sfumato* e a languidez do olhar das figuras femininas de Leonardo Da Vinci, este uma grande influência no filme *O Espelho* (1974), um dos seus principais trabalhos. Segundo a pesquisadora Olga Kobryn, vinculada à *Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle*, em ensaio intitulado "*Le Miroir d'Andreï Tarkovski: Le récit de la lumière*", "Tarkovski propõe uma estrutura de imagem em palimpsesto, regida por um duplo movimento de revelação: a encarnação de uma imagem preexistente e a incorporação da imagem fílmica no interior desse referente cultural"[89] (KOBRYN, *apud* FIANT *et al.*, 2014, p. 163) [tradução nossa]. Kobryn observa com argúcia que a composição fílmica do diretor russo dispõe uma estrutura fílmica em camadas, em que uma camada se sobrepõe a outra ao mesmo tempo que participa de sua composição, pois as imagens encontram-se imbricadas. O passado atualiza-se na materialidade fílmica, como a autora menciona ao falar da "imagem preexistente", e essa substância de expressão transpõe um tempo histórico e cultural específico, encontrando seu alicerce de significação além da narrativa, na própria forma fílmica.

Tarkovski conta suas histórias dotando-as de alto grau de subjetividade e alimentando-as com suas memórias pessoais, além disso, faz o resgate de toda uma memória cultural ao trazer, amalgamados à trama, quadros e esboços de pintores fundamentais em suas poéticas. Em *O Espelho* encontra-se, sem dúvida, a melhor realização dessa teia de influências estéticas e referências visuais, pois se trata de uma obra cinematográfica na qual podemos ver, melhor realizada, a composição de uma experiência visual híbrida que fala diretamente ao espírito. Os quadros evocados por Tarkovski, ao entrarem na composição fílmica, são imediatamente incorporados pela matéria códica que integra a imagem, intensificando, deste modo, o caráter de pertencimento àquele universo singular de significação. Pintura e cinema amalgamam-se numa interrealção dialética de matérias códigas distendidas no contexto espaciotemporal da imagem fílmica, realizando-se a partir de uma composição próxima à ideia bergsoniana de "duração" (*durée*), calcada numa

[89] "Tarkovski propose une structure de l'image en palimpseste régie par un double mouvement de la révélation: l'incarnation d'une image préexistante et l'incorporation de l'image filmique à l'intérieur de ce référent culturel" ((KOBRYN, *apud* FIANT *et al.*, 2014, p. 163)

conjugação de matérias códicas e suas significações cinestésica e sinestésica. A união de cinestesia e sinestesia torna-se fundamental na composição de uma experiência da temporalidade fílmica em alto grau de modulação dos sentidos. Há uma organização interna nas imagens entre o subjetivo e o objetivo, um registro não apenas mimético da realidade, mas um estado de sensibilidade própria a elas. *O Espelho*, de Tarkovski, seria, pois, para muitos críticos, a realização mais completa desse movimento de interrelação profunda e estrutural entre a imagem fílmica e as obras de grandes mestres da pintura mundial.

Podemos constatar que o esforço de Andrei Tarkovski se encontra sempre na direção de unir e diluir na forma fílmica a matéria plástica das imagens, buscando uma temporalidade inerente à sua própria composição. Em outras palavras, o diretor russo procura fazer coexistirem pinturas, personagens e cenários, dando a tais elementos um tratamento que lhes confere densidade, volume e substância, aprofundando assim aspectos próprios da temporalidade em suas imagens. Assistir a *O Espelho* significa uma experiência imersiva e contemplativa, em que nos deparamos com obras plásticas altamente motivadas dentro da estrutura fílmica na qual estão inseridas. Pinturas de Leonardo Da Vinci, de Pieter Bruegel (1525-1569), de Johannes Vermeer (1632-1675) e de Georges de La Tour (1593-1652) aparecem compondo uma apreciação movente dos componentes picturais que os destacam, realizando-se sob associações plásticas e sensíveis entre as imagens dotadas de alta carga histórica, cultural e estética e as referências mais íntimas da vida do cineasta postas em cena. Há uma composição plástico-temporal no interior do enunciado fílmico que une as obras de arte dispostas no quadro junto às camadas mais sensíveis da experiência visual-narrativa.

À guisa de elucidação, voltemo-nos para a sequência inicial de *O Espelho*, na qual podemos perceber um jogo sutil de olhares, e por isso talvez tão intrigante: sobre o parapeito da janela um livro despenca empurrado pelo vento, a jovem Maria (Margarita Terekhova), mãe do menino Aleksei (Ignat Daniltsev), alter-ego do diretor, novamente volta-se para olhar o que havia deixado para trás, a campina. Não sabemos o que vê, porque um corte na montagem fará com que passemos ao plano seguinte: o pequeno Aleksei, em primeiro plano, parece olhar diretamente sua mãe, enquanto atrás de si percebemos as chamas de um braseiro. Logo o menino desvia o olhar para o lado, para fora do quadro. Ambos, mãe e filho, parecem se conectarem

pelo interesse no que está fora do enquadramento, ao mesmo tempo que o olhar os aproxima, ambos não parecem estar efetivamente ligados por ele (Figura 43).

Figura 43 – Plano médio de Maria e primeiro plano de Aleksei, em *O Espelho* (dir. Andrei Tarkovski, 1974)

Fonte: **O ESPELHO**. Direção de Andrei Tarkovski. RUS/ITA. Versátil Home Vídeo. 1962/1983. (DVD).

Tarkovski realiza nessa sequência uma de suas várias composições do olhar, e que aparecerá em muitos outros momentos de sua filmografia, assemelhando-se a um mesmo procedimento realizado em algumas composições de Leonardo Da Vinci e de Rafael Sanzio, e parodicamente reinterpretadas, posteriormente, por Édouard Manet (1832-1883), em sua moderna composição de olhares representada em *Desjejum na relva* (1863).

Figura 44 – *Virgem com o Menino Jesus*, *San Giovannino e um anjo* (Virgem das Rochas) [cerca de 1490], de Leonardo Da Vinci, óleo sobre madeira, 189,5 x 120 cm, National Gallery, Londres.

Fonte: https://www.wikiart.org/pt/leonardo-da-vinci/madona-das-rochas-1505. Acesso em: 26 mar. 2019.

Observamos na pintura de Leonardo Da Vinci, como em *Virgem das Rochas* (c.1490) [Figura 44], composições em que as personagens da cena retratada se entreolham, estabelecendo, assim, uma delicada harmonia entre seus corpos no interior da moldura. As linhas dos olhares se interligam constituindo pontos de equilíbrio entre as formas, não apenas a expressar uma disposição correlativa dos corpos, mas evidenciando uma harmonia dos espíritos, uma conexão sincera e íntima entre as expressões figuradas.

Figura 45 - *Desjejum na relva* (1863), de Édouard Manet, óleo sobre tela, 208 x 264 cm, Museu d'Orsay, Paris.

Fonte: https://www.wikiart.org/pt/edouard-manet/le-dejeuner-sur-lherbe-1863. Acesso em: 26 mar. 2019.

Em *Desjejum na relva* (1863) [Figura 45], sob outra perspectiva, Manet parodia esse procedimento. Ao dispor figuras em um mesmo cenário, interligadas aparentemente por um mesmo tecido espaciotemporal, apresenta seus olhares jamais se cruzando. Todos parecem buscar algo que está fora do quadro, ou mesmo dentro de um outro ambiente pictórico que não compartilhado ou habitado por todos em conjunto. Vemos a banhista ao fundo que parece voltar-se com bastante atenção para o que se encontra submerso na água, assim como os dois jovens parisienses bem trajados também olham para direções oblíquas. Ficamos apenas com o olhar ousado da jovem desnuda que atravessa a moldura em direção aos espectadores da cena.

Andrei Tarkovski realiza em seus filmes o mesmo que, estruturalmente, realiza Leonardo Da Vinci em sua pintura e, semanticamente, faz Manet em *Desjejum na relva*. Em *O Espelho*, os olhares das personagens para fora do quadro constituem linhas de conexão, estabelecendo uma pressão do tempo no interior do plano, magnéticas como imãs, se entrecruzam na justaposição dos quadros, unidos por essa intenção e, ao mesmo tempo, tensão interna. Ao mesmo tempo, entretanto, e aqui Tarkovski aproxima-se de Manet, essa conexão ressalta dentro do tecido espaciotemporal do filme uma autonomia dos olhares para algo que nos é misterioso, e para as personagens infinito, algo que está fora e se faz presente pela ausência, como uma pressão do tempo no interior da própria imagem.

Outra camada de significação essencial ao tratamento plástico da imagem no cinema de Tarkovski está nos efeitos de luminosidade. A matéria de expressão encontra lastro nas formas iluminadas pela pintura clássica, ao mesmo tempo que os semas de luminosidade da imagem fílmica encontram-se profundamente determinados por elas. Notemos a realidade captada pela objetiva do cineasta russo filtrar-se a partir da estética dos ícones de uma Rússia medieval e, principalmente, a partir dos referentes composicionais de Da Vinci, Veermer e La Tour. No decorrer de *O Espelho*, por exemplo, o tema visual de Maria, personagem que representa a mãe do narrador, em paralelo com a figura de Natália, esposa do narrador, aparecerá associado aos traços suaves e evanescentes das madonas de Da Vinci e, também, à famosa *Moça com o brinco de pérola* (1665), de Johannes Vermeer. Desta maneira, instâncias de temporalidade distintas passam a coexistir no interior da imagem fílmica, tensionadas por camadas de significação que unem passado histórico, estético e diegético, fazendo convergir todos para uma composição desnaturalizada da forma fílmica, em que a evocação de uma memória universal da arte fará convergir os componentes figurais da imagem em direção a uma ruptura do naturalismo cromático da paisagem natural, pois tudo passa a se ligar à história da pintura e aos estilos mais próximos das lembranças do cineasta russo, substrato precípuo para a composição de toda a narrativa filmada.

Figura 46 – Primeiro plano de Maria em *O Espelho* (dir. Andrei Tarkovski, 1974)

Fonte: **O ESPELHO**. Direção de Andrei Tarkovski. RUS/ITA. Versátil Home Vídeo. 1962/1983. (DVD).

Nesse plano de *O Espelho* (Figura 46), por sua vez, Maria aparece enquadrada ao sol poente, aureolada por uma atmosfera lânguida que parece emular as pinturas

de Da Vinci e de Botticelli. Nessa composição plástica da imagem em Tarkovski, verificamos a adoção de um procedimento de transfiguração de seus componentes imediatos para um nível transcendente de existência imagética, em que as formas naturais são artificialmente alçadas ao nível de uma metáfora plástica, moduladas, portanto, pela manipulação da luz pictórica transformada em código fílmico. A lembrança, por fim, é evocada na imagem fílmica a partir das memórias do realizador, materializam-se por meio de uma plástica narrativa e misturam-se aos outros referenciais plásticos da pintura, também evocativos de um tempo passado posto no *continuum* de um instante preciso.

Figura 47 – Dentro do apartamento em *O Espelho* (dir. Andrei Tarkovski, 1974)

Fonte: **O ESPELHO**. Direção de Andrei Tarkovski. RUS/ITA. Versátil Home Vídeo. 1962/1983. (DVD).

Não é a ação que move a narrativa no cinema de Andrei Tarkovski, mas a compreensão de um estado do tempo. Nesse contexto, o espectador passa a experienciar não um encadeamento lógico de acontecimentos, portanto, mas o prolongamento das sensações visuais e sonoras provocadas pelo fluir do tempo no interior das imagens. Esse fato verifica-se, de modo exemplar, em uma das sequências iniciais de *O Espelho*, quando a câmera passa a deslizar em *travelling* lateral ao longo da parede descascada do apartamento do narrador (Figura 47). Podemos acompanhar, neste contemplativo plano-sequência, uma composição visual em *mise-en-abîme*, em que o fluxo temporal encontra-se plasmado em vários níveis de metaforização dos constituintes formais: paredes descascadas plasmam a

passagem do tempo, assim como a citação no cartaz do filme anterior de Tarkovski (*Andrei Rublev* [1966]), referência que ao mesmo tempo é memória pessoal e ícone bizantino, passa a ter com a parede uma interessante e pertinente continuidade. Atualiza-se, desse modo, como substrato conceitual à composição das imagens, o pensamento de Henri Bergson, para o qual as lembranças puras nada mais seriam que a composição de uma imagem a partir de um estado intuitivo do espírito, por meio do qual as imagens são trazidas, como que da obscuridade à luz[90] (cf. BERGSON, 1999, p. 158). Podemos dizer que a intuição bergsoniana é aqui mobilizada pelas imagens de Tarkovski, cuja plasticidade reveste as ações e cenários naturais de uma áurea espiritual profundamente evocativa, em razão de uma luminosidade jamais natural, mas filtrada pelos mecanismos próprios de uma linguagem pictórica ressignificada no interior da imagem fílmica.

[90] Para Henri Bergson, em *Matéria e memória*, “Imaginar não é lembrar-se. Certamente uma lembrança, à medida que se atualiza, tende a viver numa imagem; mas a recíproca não é verdadeira, e a imagem pura e simples não me reportará ao passado a menos que seja efetivamente no passado que eu vá buscá-la, seguindo assim o progresso contínuo que a trouxe da obscuridade à luz. (BERGSON, 1999, p. 158).

4 A poeticidade no cinema

4.1 Artes mediadas e imediatas: o cinema, a poesia e a composição de uma realidade emocional

Desde meados dos anos 1915, a cinematografia russa representa um sólido legado às reflexões teóricas sobre cinema, a influenciar decisivamente distintos posicionamentos sobre a natureza e o funcionamento da linguagem cinematográfica. Apresentando diretores cujo pensamento não se restringia somente às ideias realizadas sob a forma de cinema, a produção cinematográfica soviética ampliou-se por meio da reflexão que fez acerca de seus próprios procedimentos de linguagem, justificando, assim, sua posição incontornável para qualquer pesquisa que enverede pelo campo da teoria cinematográfica e da história do cinema. Realizadores como Aleksandr Dovjenko (1894-1956), Dziga Vertov (1896-1954), Sergei Eisenstein, Andrei Tarkovski, entre outros, foram além de suas obras, tornaram-se fundadores de um pensamento crítico sobre a gramática e sobre os estilos cinematográficos, responsáveis por transformar as “ideias em cinema”, como diria Deleuze, em palavras decisivas sobre a própria natureza do cinema e sua relação com as outras artes, mais especificamente com a pintura, com a música e, como estudaremos a seguir, com a literatura.

Segundo Tarkovski, o cinema e a literatura possuem uma única característica comum: enquanto expressões artísticas autônomas e independentes, assemelham-se pela liberdade que realizadores e poetas possuem sob suas ações, qual seja “a liberdade única, de que desfrutam (...), de escolher os elementos que desejam em meio ao que lhes é oferecido pelo mundo real e de organizá-los em sequência” (TARKOVSKI, 2010, p. 70). Partindo desse princípio, parece estar evidente para o cineasta russo que ambas as expressões artísticas pertencem igualmente, num primeiro momento, às artes do tempo. Contudo, enquanto a literatura vale-se das palavras para descrever o mundo em um certo curso rítmico dado pela sequência sintagmática do verso ou do enredo, o filme pode abster-se de tais signos artificiais, pois oferece o próprio mundo na forma de evento concreto em um curso real do tempo (cf. TARKOVSKI, 2010, p. 71).

A partir da negação de certo pensamento dominante nos anos 1920, ligado essencialmente às teorias sobre um “cinema de montagem”, Tarkovski observaria que

a imagem cinematográfica não se faz *a posteriori*, durante a combinação dos planos enquanto conceitos audiovisuais montados em uma sequência arbitrariamente composta pelo cineasta, mas “a imagem cinematográfica nasce durante a filmagem, e existe no interior do quadro” (TARKOVSKI, 2010, p. 135). O realizador, portanto, no decorrer da filmagem, registra e reproduz a passagem do tempo dentro do próprio quadro fílmico e a montagem seria, pois, a reunião dos quadros já impregnados de substância temporal. Para Tarkovski, “a montagem reúne tomadas que já estão impregnadas de tempo, e organiza a estrutura viva e unificada inerente ao filme” (TARKOVSKI, 2010, p. 135).

Acerca das diferenças entre dois sistemas de linguagem específicos, o cinema e a literatura, mais elucidativas se tornam suas ponderações sobre os aspectos que conferem especificidade à realização cinematográfica, as quais se mostram, em um primeiro momento, determinantes na comparação com a prosa literária. Tarkovski observa que, como em todas as artes, há sempre uma dependência mútua entre a realização estética e a “experiência emocional, espiritual e intelectual” do apreciador da obra artística. As imagens estéticas nutrem-se dessa experiência de alteridade. Todavia, entre o cinema e a literatura parece haver uma concepção de criação diametralmente oposta, e que, quando comparada a outras formas de arte, revela no cinema a especificidade de sua linguagem: sua forma única de criar uma realidade não convencional. Segundo Tarkovski, o “cinema é a única forma de arte em que o autor pode se considerar como (...) o criador do seu próprio mundo” (TARKOVSKI, 2010, p. 211).

Para o cineasta,

> o peculiar na literatura é que por mais minuciosos que sejam os detalhes colocados pelo autor em cada página, ainda assim o leitor irá “ler” e “ver” somente aquilo para que foi preparado pela sua – e só sua – experiência, pela conformação do seu caráter, já que estas formaram as predileções e idiossincrasias de gosto que se tornaram parte dele. (TARKOVSKI, 2010, p. 211).

Nem mesmo as passagens mais naturalistas e detalhadas da prosa, afirma Tarkovski, permanecem sob o domínio do autor. Aconteça o que acontecer, e isso é um aspecto fulcral na reflexão sobre o tema, o leitor irá sempre perceber a “realidade” da prosa de maneira subjetiva. Será o cinema, todavia, que irá criar “extra subjetivamente” seu próprio mundo. Para o realizador russo, “um filme é uma realidade emocional, e é assim que a plateia o recebe – como uma segunda realidade”

(TARKOVSKI, 2010, p. 211). Essa afirmação, escrita em meados dos anos 1970, parece reverberar uma tradição que remonta às primeiras teorias formativas do cinema dos anos 1930, já referenciadas no primeiro capítulo do presente estudo e que, inicialmente, foram responsáveis por desmistificar, após a recente descoberta da máquina de projeção de imagens, uma ideia equivocada de realidade que se estabeleceu no cinema das primeiras décadas. Um passo à frente em relação a essa tradição, a abordagem do cinema como uma realidade emocional é, a nosso ver, aspecto determinante para o que caracterizou o cinema moderno a partir dos anos 1950.

Ainda em 1933, após lançamentos como *Intolerância* (dir. D. W. Griffith, 1916), *A última gargalhada* (dir. F. W. Murnau, 1924), *O encouraçado Potemkin* (dir. Sergei Eisenstein, 1925), *Metrópolis* (dir. Fritz Lang, 1927), *Berlim – sinfonia de uma metrópole* (dir. Walter Ruttmann, 1927), , *A linha geral* (dir. Sergei Eisenstein, 1929), *Um homem com uma câmera* (dir. Dziga Vertov, 1929) e *Terra* (dir. Aleksandr Dovzhenko, 1930), entre outros filmes de igual relevância, encontravam-se pessoas esclarecidas que categoricamente negavam a possibilidade de o cinema vir a ser arte. Para parte da elite culta dessa época, o "cinema não pode ser arte, pois apenas reproduz mecanicamente a realidade" (cf. ARNHEIM, 1989, p. 17). Em obra dedicada ao tema, Rudolf Arnheim exortaria em resposta: "deve refutar-se completa e sistematicamente a afirmação de que a fotografia e o cinema são só reproduções mecânicas e, por conseguinte, não relacionadas com a arte" (ARNHEIM, 1989, p. 18). Pertencente à corrente gestaltista, como reitera Michel Marie, Arnheim defendia que o espírito humano não apenas proporciona sentidos à percepção do real, mas até mesmo suas características físicas: a cor, a forma, o tamanho, o contraste, a luminosidade, etc., dos objetos do mundo são, de certa forma, produto de operações do espírito a partir da percepção sensível. A visão, afirmava o psicólogo alemão, é "uma atividade criadora do espírito humano" (cf. AUMONT, 1995, p. 226). Poderíamos depreender, partindo dessas assertivas e as ligando ao pensamento de Andrei Tarkovski, que uma visão de cinema é, portanto, uma atividade criadora do espírito humano estimulada pela projeção audiovisual de uma realidade antes visionada pelo realizador. Seu princípio criativo é, pois, imediato, uma vez que não necessita, para sua expressão, da mediação de um sistema de signos originalmente arbitrários, como se dá com a matéria verbal que dá forma às ideias em literatura. Logo, podemos verificar que essas ideias sobre a natureza da realidade cinematográfica e seus

mecanismos próprios de funcionamento, já abordados detidamente no primeiro capítulo de nosso estudo, encontram lugar na posição adotada por Tarkovski em *Esculpir o tempo* (2010), sua célebre obra de reflexão sobre o cinema. Contudo, como anunciado mais acima, é evidente que um aspecto nas considerações do realizador russo parece desdobrar-se do pensamento de Arnheim e ganhar uma especificidade determinante e atual: o fato de o cinema ser uma realidade emotiva.

O pensamento de Tarkovski acerca da linguagem cinematográfica afirma-se sob a rejeição de qualquer abordagem que a esse respeito flerte com os princípios de uma semiótica verbal. Para o cineasta, uma concepção de cinema como sistema de signos não lhe parece correta. As expressões artísticas estabelecem diferentes tipos de relações com a realidade, e estas encontram-se determinadas por um sistema específico de convenções (cf. TARKOVSKI, 2010, p. 211). Sendo assim, cinema e música, por exemplo, pertenceriam ao mesmo grupo das artes imediatas, uma vez que prescindem de uma linguagem mediadora. A esse respeito, Arnold Schoenberg (1874-1951), compositor austríaco e autor de *Fundamentos da composição musical* (1996), nos oferece uma esclarecedora contribuição. Segundo Schoenberg, o conceito de forma musical passa pelo exercício de ordenação de um material expressivo que servirá de base à forma, cuja unidade mínima estrutural denominar-se-á “frase”. Para o compositor, “o termo frase significa, do ponto de vista da estrutura, uma unidade aproximada àquilo que se pode cantar em um só fôlego” (SCHOENBERG, 1996, p. 29). O fôlego aqui não poderia ter valor mais decisivo senão como uma unidade sensível de tempo, uma unidade humana (a voz) ou uma unidade de acontecimento (a vibração de um instrumento), a determinar as nuanças sonoras no interior da frase e a realizar uma espécie de pressão interna necessária às interrelações entre as frases no interior da composição musical. A frase seria “uma espécie de molécula musical constituída por algumas ocorrências musicais unificadas, dotada de uma certa completude e bem adaptável à combinação com outras unidades similares” (SCHOENBERG, 1996, p. 29), explica Schoenberg. Ao unir-se aos “motivos” e demais componentes musicais, as frases farão parte dos denominados “blocos musicais”. Seguem-se para a ordenação desses “blocos” uma lógica e uma coerência estética, uma vez que “a apresentação, o desenvolvimento e a interconexão das ideias devem estar baseados nas relações internas, e as ideias devem ser diferenciadas de acordo com a sua importância e função” (SCHOENBERG, 1996, p. 27). Segundo o teórico austríaco, o compositor, naturalmente,

> ao escrever uma peça, não junta pedacinhos uns aos outros, como uma criança que faz uma construção com blocos de madeira, mas concebe a composição em sua totalidade como uma visão espontânea; só então que inicia a elaboração (SCHOENBERG, 1996, p. 28).

Notemos, nessas considerações de Schoenberg, uma correspondência profunda e estrutural com as hipóteses apresentas por Andrei Tarkovsky acerca da composição cinematográfica. Para o cineasta, a essência do trabalho de um diretor está na ação de “esculpir o tempo”:

> assim como o escultor toma um bloco de mármore e, guiado pela visão interior de sua futura obra, elimina tudo que não faz parte dela – do mesmo modo o cineasta, a partir de um ‘bloco de tempo’ constituído por uma enorme e sólida quantidade de fatos vivos, corta e rejeita tudo aquilo de que não necessita, deixando apenas o que deverá ser um elemento do futuro filme, o que mostrará ser um componente essencial da imagem cinematográfica (TARKOVSKI, 2010, p. 72)

Assim como o “bloco musical” em Schoenberg, o “bloco de tempo” em Tarkovski determina a unidade mínima que constitui o filme. Para Tarkovski, “este fator determinante fundamental sublinha o parentesco entre música e cinema e, pelo mesmo motivo, afasta o cinema da literatura, onde tudo é expresso através da linguagem, de um sistema de signos, de hieróglifos” (TARKOVSKI, 2010, p. 211-212).

Em síntese, no cinema, a realidade da tela resulta, pois, da expressão mecânica de uma ideia visionada pelo diretor, e que, posta de modo imediato e vívido ao espectador, faz com que as emoções deste se tornem “semelhantes às de uma testemunha, se não realmente às de um autor” (TARKOVSKI, 2010, p. 212). Tarkovski enfatiza o que para nós é determinante no estudo de sua cinematografia, para o realizador, “o cinema é uma arte que trabalha com a realidade” (TARKOVSKI, 2010, p. 212). Assim como a música, o cinema lida com fragmentos ou blocos de realidade, e estes blocos, dada sua imparcialidade natural de objeto, e não de código, encontram-se privados de ideias e livres de ideologias, diferindo, deste modo, da realidade da “palavra”, que “por sua vez, é, em si, uma ideia, um conceito, até certo ponto uma abstração” (TARKOVSKI, 2010, p. 213).

Nesse contexto, a prosa literária aparece avaliada como um texto sempre assimilado de forma seletiva pelo leitor, “que o relaciona às leis da sua própria imaginação” (TARKOVSKI, 2010, p. 213). Há, na reflexão do cineasta, uma ideia clara sobre a liberdade de escolha moral e estética que o leitor possui na apreciação da

prosa literária, levando-o a questionar, por conseguinte, qual seria, então, a forma de liberdade que restaria ao espectador de cinema. Para essa questão, Tarkovski apresentará uma resposta nos seguintes termos:

> Cada um dos quadros, cada cena ou episódio, não é apenas uma descrição, mas um fac-símile de uma ação, paisagem ou rosto. Portanto, normas estéticas são impostas ao espectador, acontecimentos concretos são mostrados de forma inequívoca, e o indivíduo muitas vezes há de opor resistência a elas baseado na força da sua experiência pessoal (TARKOVSKI, 2010, p. 213-214)

Tarkovski não propõe uma reflexão acerca da natureza da poesia, contrastando-a com o texto em prosa. Todavia, manifesta reiteradamente seu apreço pelo poema como um texto verbal singular, e que de modo mais estrito se aproxima e nutre sua criação cinematográfica. É explícita na abordagem do realizador a predileção pela poesia como composição artística que, junto à música e à pintura, maior participação possui na composição, não apenas temática, mas estrutural de seus filmes.

A partir das considerações que introduziram o presente capítulo, propomos avançar em relação às similitudes pontuais entre cinema e literatura, anteriormente aludidas por Tarkovski, a fim de percebermos a poesia lírica e o cinema assemelharem-se em razão de serem ambos, potencialmente, meios de expressão de um estado singular do espírito, a imprimir através de imagens uma experiência subjetiva do tempo. Diferindo-se decisivamente no modo como realizam tais imagens, poema e filme, por meio das especificidades de suas linguagens e enquanto atos criativos do espírito, para lembrarmos o pensamento de Paul Valéry[91], fazem imergir poeta e realizador, leitor e espectador, em um tempo de imagens que ativamente interagem entre si. Para Valéry,

> um poema é um discurso que exige e que provoca uma ligação contínua entre a voz que existe e a voz que vem e que deve vir. E essa voz deve ser tal que se imponha e excite o estado afetivo do qual o texto seja a única expressão verbal (VALÉRY, 1999, p. 185-186).

É a execução da obra que faz dela existência sensível no espírito, e esta é sua única condição plena de existência. O poema se faz, portanto, enquanto ação que ressoa no espírito, indo além da materialidade física, mas obviamente sem prescindir

[91] Segundo Paul Valéry, “a obra do espírito só existe como ato. Fora desse ato, o que permanece é apenas um objeto que não oferece qualquer relação particular com o espírito” (Valéry, 1999, p. 185)

dela, pois esta o constitui enquanto composição de palavras dispostas sobre a página. Trata-se da existência de um tempo singular experimentado pelo espírito a mais determinante qualidade inerente às artes imediatas, e dessa existência emanam as linhas de conexão mais vigorosas entre o cinema e a poesia. Enquanto sistema de linguagem específico, que se desloca e se distingue da prosa literária, a poesia atinge na modernidade seu estado mais autêntico e absoluto de materialidade verbal transubstanciada em transcendente espiritualidade. Uma "combinação de carne e de espírito", como já assinalava Paul Valéry sobre a poesia de Charles Baudelaire (cf. VALÉRY, 1999, p 29). Nenhuma expressão estética poderia corresponder mais verdadeiramente a uma impressão de cinema do que os versos de Guillaume Apollinaire (1880-1918), Blaise Cendrars (1887-1961) ou Jean Cocteau (1889-1963). Para Jean Epstein, era próprio desses poetas a preferência às sensações e aos sentimentos e não ao racionalismo das ideias. Segundo Nadja Cohen, em *Les Poètes modernes et le cinéma*:

> Tal anti-intelectualismo se traduz em uma escrita de pontuação rápida em que tudo (pensamento, impressões interiores e exteriores) é recuperado sobre um "plano único", que solicita a colaboração de um leitor "bom nadador"[92]. (...) segundo Jean Epstein, a poesia moderna compartilha com o cinema um bom número dessas particularidades (...). Se sua abordagem é intuitiva e sua terminologia aproximativa, o futuro cineasta não faz menos que lançar as bases de uma estética da poesia moderna, que lembra em muitos aspectos o que sobre o cinema fora descrito, a predominância das noções de velocidade, choque e sensualidade[93] (COHEN, 2013, p. 187) [tradução nossa].

Valéry já observara esses mesmos aspectos ao escrever acerca das *Flores do mal* (2012), de Charles Baudelaire (1821-1867), obra que para o crítico era toda "encanto, música, sensualidade abstrata e poderosa (...) Luxo, forma e volúpia" (VALÉRY, 1999, p. 29). Segundo o poeta e ensaísta,

> Seria preciso mostrar que a linguagem contém recursos emotivos diretamente significativos misturados às suas próprias práticas. O dever, o trabalho, a função do poeta são colocar em evidência essas forças de movimento e de encantamento, esses excitantes da vida afetiva e da

[92] Expressão usada por Michel de Montaigne (1533-1592), em seus *Ensaios*, Tomo III.

[93] "Cet anti-intellectualisme se traduit par une écriture de la notation rapide où tout (pensée, impressions intérieures et extérieures) est ramené sur un 'plan unique', qui requiert la collaboration d'un lecteur 'bon nageur'. Or, selon Jean Epstein, la poésie moderne partage avec le cinéma bon nombre de ces particularités, ce qui devrait les inciter à unir leurs efforts contre leur 'ennemi' commun qu'est le théâtre (...) Si sa démarche est intuitive et sa terminologie approximative, le futur cinéaste n'en jette pas moins les bases d'une esthétique de la poésie moderne qui rappelle par bien des aspects celle du cinéma tel qu'il a été décrit ici, où prédominent les notions de vitesse, de choc, et de sensualité (COHEN, 2013, p. 187).

> sensibilidade intelectual em ação que, na linguagem usual, são confundidos como sinais e meios de comunicação da vida comum e superficial. O poeta consagra-se e consome-se, portanto, em definir e construir uma linguagem dentro da linguagem (VALÉRY, 1999, p. 30)

Em seu ensaio *Souvenirs Poétiques* (1946), Valéry apresenta um de seus discursos mais pessoais e sensivelmente afetado pelas memórias, aspecto que aparenta muito revelar sobre a essência de sua própria poesia. De início, o autor de *Cemetiére Marin* expõe à assistência a possibilidade de dar-lhes uma ideia acerca das lembranças e sensações vividas em sua juventude, que presentes em seu espírito, de certo modo, parece levar a uma produção poética, a um "estado espiritual de poesia" ("*l'état d'esprit de poésie*"). Para o poeta, em sentido amplo, a palavra poesia significa, antes de tudo, uma sensibilidade: "quando dizemos que uma coisa é poética, o que queremos dizer é que ela impressiona nossa sensibilidade e a coloca em seguida um certo sentido que eu vou tentar definir"[94] (VALÉRY, 1946, p. 11) [tradução nossa].

Apresentando uma lição tão decisiva quanto elementar, e de inescusável importância para a compreensão de toda a forma de arte, Paul Valéry observa, por outro lado, a origem da poesia enquanto uma arte específica:

> O sentido original de poesia significa: fabricação, o que faz alusão sobretudo à fabricação dos poemas. Muitas vezes acontece que somos poetas no primeiro sentido (...) todos são sensíveis a certas impressões, a certas emoções de origem externa ou interna, pouco importa! Mas entre esta emoção e sua expressão há ainda uma grande distância, há mesmo um abismo[95] (VALÉRY, 1946, p. 11-12) [tradução nossa]

Essa distância entre a sensação poética que perpassa o espírito e sua realização a partir elaboração das matérias códicas determina, por sua vez, os dois *locus* da experiência estética, interligados por uma linha diametral dentro do círculo de arte: o lugar do apreciador de arte e o lugar do artista. Valéry chama a atenção para o fato de que todos somos, sob o impacto de uma emoção, produtores de ideias e de imagens poéticas. Contudo,

> poucas pessoas têm a paciência e o espírito crítico que lhe são necessários para passar da expressão imediata a esta expressão mais estudada e fundamentada sobre o conhecimento de nossos semelhantes e sua maneira

---

[94] "quand on dit qu'une chose est poétique, cela veut dire qu'elle impressione notre sensibilité et la dispose suivant un certain sens que je vais essayer de definir" (VALÉRY, 1946, p. 11)

[95] "Le sens originel de poésie s'appelle: fabrication des poèmes. Il arrive souvent que l'on soit poète dans le premier sens, où tout le monde l'est; tout le monde est sensible à certaines impressions, à certaines émotions d'origine extérieure ou intérieure, peu importe! mais entre cette émotion et son expression il y a encore une grande distance, il y a même un abîme" (VALÉRY, 1946, p. 11-12)

> de reagir, o que constituirá a arte poética[96] (VALÉRY, 1946, p. 13). [tradução nossa]

Muito próximo das reflexões expostas por Paul Valéry em sua conferência em Bruxelas (1942), Andrei Tarkovski parece reconhecer os mesmos aspectos apontados pelo poeta francês na associação de o que chamamos uma "poética da memória" com o ato criativo do artista. Ao comentar as escolhas e resultados obtidos na concepção de *A infância de Ivan* (1962), seu premiado longa-metragem de estreia, Tarkovski observa o lugar central das memórias sensíveis em seu trabalho, e que dota todos seus filmes de uma textura poética e de uma cumplicidade emocional pouco vistas nas produções cinematográficas de seu tempo:

> Senti, o tempo todo, que para o filme ser bem-sucedido a textura do cenário e das paisagens devia ser capaz de provocar em mim recordações precisas e associações poéticas. Hoje, mais de vinte anos depois, estou firmemente convencido de uma coisa (...) se um autor se deixar comover pela paisagem escolhida, se esta lhe evocar recordações e sugerir associações, ainda que subjetivas, isso, por sua vez, provocará no público uma emoção específica. (TARKOVSKI, 2010, p. 28)

Mais à frente, o cineasta russo irá reiterar, em novo contexto, aspectos determinantes à caracterização da poesia já apresentados por Valéry:

> Em geral, as recordações são muito caras às pessoas. Não se deve ao acaso o fato de estarem sempre envolvidas por um colorido poético. As mais belas lembranças são as da infância. Antes de tornar-se o fundamento de uma reelaboração artística do passado, a memória deve, certamente, ser trabalhada (TARKOVSKI, 2010, p. 29-30)

Diferindo da prosa, que Andrei Tarkovski observa ser diametralmente oposta ao cinema, a poesia, ou o tratamento poético dado às imagens verbais, tomará lugar central no trabalho de reelaboração estética das memórias nos filmes do realizador russo. Assim como Valéry, Tarkovsky observa que a concepção de um poema, ou de uma composição fílmica que carregue os procedimentos próprios da poesia, não visa de fato comunicar, mas expressar um sentimento ou um afeto por meio de uma transubstanciação, de natureza subjetiva e de realização objetiva, das experiências sensíveis. Em cinema, a manipulação do tecnicamente visível configura-se aspecto que, por seu imediatismo, pode distanciar a composição cinematográfica do trabalho

[96] "peu de personnes ont eu la patience et l'esprit critique qu'il fallait pour passer de l'expression immédiate à cette expression plus étudiée et fondée sur la connaissance de nos semblables et de leur manière de reagir, qui constituera l'art poétique" (VALÉRY, 1946, p. 13).

com a palavra, inerente ao ofício do poeta. Contudo, em ambas as linguagens, um aspecto comum pode ser observado e se faz anteriormente aos códigos. Trata-se da reinterpretação dos substratos de vivência, que, ao serem transubstanciados em imagem audiovisual e em imagem verbal, poderão dotar-se de um alto grau de motivação do signo estético. Na composição fílmica, assim como em um poema, os significantes dispostos de modo metonímico poderão, por essa razão, assumir níveis metafóricos cada vez mais profundos a partir de sua estrutura singular. Desse modo, o poema encontra-se, enquanto linguagem, atravessado verticalmente por uma motivação imediata, interna às próprias imagens, mostrando-se mais próximo, pois, da música, da pintura e, principalmente, do cinema, do que da própria prosa que lhe é vizinha.

Em 1966, Pier Paolo Pasolini faria um interessante questionamento a respeito das relações entre o cinema e a poesia. Segundo o cineasta italiano, o cinema fora em sua origem uma linguagem poética, mas, aos poucos, com as influências e determinações da indústria cultural, foi se tornando mais prosaico, assumindo uma linguagem da prosa, qual seja, muito próxima do romance, uma linguagem cujas escolhas estéticas colocavam em evidência o conteúdo, sua narratividade, deixando em segundo plano o estilo, revelador de um maneira intencional e simbólica de trabalhar as formas fílmicas. “Qual é a diferença fundamental entre esses dois tipos de cinema, o de prosa e o de poesia?” (cf. PASOLINI, 1986), questionaria Pasolini. Para o cineasta italiano,

> o cinema de prosa é um cinema no qual o estilo tem um valor não primário, não tão à vista, não clamoroso, enquanto o estilo no cinema de poesia é o elemento central, fundamental. Em poucas palavras, no cinema de prosa não se percebe a câmera e não se sente a montagem, isto é, não se sente a língua, a língua transparece no seu conteúdo, e o que importa é o que está sendo narrado. No cinema de poesia, ao contrário, sente-se a câmera, sente-se a montagem, e muito. (PASOLINI, 1986, p. 103-104)[97]

Pasolini verifica, no que denomina “cinema de poesia”, o que poderíamos caracterizar como um processo de “encrespamento” da linguagem cinematográfica, por meio do qual a expressividade dos significantes da imagem realiza-se em alto grau de modulação estética, fazendo com que os códigos específicos do filme, constitutivos do plano e das sequências fílmicas, emerjam aos olhos e à sensibilidade do

[97] Tradução de Nordana Benetazzo para *Diálogo com Pier Paolo Pasolini* (Istituto Italiano di Cultura-Nova Stella, 1986, p. 103-104).

espectador como determinantes de camadas mais complexas de significação, aspecto também muito bem observado por Paul Valéry ao considerar o lugar do poético na literatura[98].

Voltemo-nos, sob essa perspectiva, a uma reflexão acerca dos primeiros versos de “O padre, a moça”, poema aparentemente muito próximo à prosa, porém tão distante dela, escrito por Carlos Drummond de Andrade e publicado pela primeira vez em 1962, no livro *Lição de Coisas* (2008). Iremos analisá-los, comparando-os a uma sequência do filme *O padre e a moça* (1966), realizado pelo cineasta brasileiro Joaquim Pedro de Andrade (1932-1988) e que teve como mote o próprio poema de Drummond. Neste momento, interessar-nos-á, do longo poema, os versos seguintes, que tratam da fuga de um padre, levando consigo a única moça de um pacato vilarejo, e a consequente perseguição aos dois amantes, levada a cabo pelos homens furiosos do vilarejo, resultando uma errância entre o mato e as rochas do sertão agreste das Minas Gerais:

> O padre furtou a moça, fugiu
> Pedras caem no padre, deslizam.
> A moça grudou no padre, vira sombra,
> aragem matinal soprando no padre.
> Ninguém prende aqueles dois,
> aquele um
> negro amor de rendas brancas. (DRUMMOND, 2008)

Joaquim Pedro de Andrade, ao falar das ideias originais para a concepção do filme, chama a atenção para uma forte imagem que lhe ocorreu durante as primeiras leituras do poema: “um corpo de mulher tocando um pano grosso e preto que cobrisse o corpo de um homem”[99]. Dessa ideia, entre outras significações que as imagens poéticas de Drummond suscitaram, Joaquim Pedro empreendeu um exercício de montagem metonímica e também metafórica ao longo da sequência fílmica em

---

[98] Segundo Válery, “paralelamente ao *Andar* e à *Dança*, colocar-se-ão e distinguir-se-ão nela os tipos divergentes da *Prosa* e da *Poesia* (...) O andar, como a prosa, visa um objeto preciso. É um ato dirigido para alguma coisa à qual é nossa finalidade juntarmo-nos. (...) A dança é totalmente diferente. É, sem dúvida, um sistema de atos; mas que têm seu fim em si mesmos. Não vão à parte alguma. Se buscam um objeto, é apenas um objeto ideal, um estado, um arrebatamento, um fantasma de flor, um extremo de vida, um sorriso – que se forma finalmente no rosto de quem o solicitava ao espaço vazio” (VALÉRY, 1999, p. 203-204).

[99] Extraído de entrevista publicada no Jornal *O GLOBO*, em 21 de março de 1966 e do texto “*Depoimento Especial*” in: *O Cinema de Joaquim Pedro de Andrade*, publicado em 1º de agosto de 1976, por ocasião da retrospectiva de Joaquim Pedro organizada pelo Cineclube Macunaíma. [*encarte* do DVD **O PADRE E A MOÇA**. Direção de Joaquim Pedro de Andrade. Produção de Luiz Carlos Barreto. Direção de fotografia de Mário Carneiro. BRA. Bretz Filmes, Tele Imagem e Cinemateca Brasileira. 1965.]

questão, apontando como fio de prumo a noção de “limite” e partindo dela para a representação de uma história de amor ao inverso, comedida e impossível, como se filmasse o negativo da vida na tela.

A partir dos depoimentos de Joaquim Pedro, observamos os versos de Carlos Drummond de Andrade já anteciparem no espírito do realizador carioca a imagem fulcral que determinaria o tratamento de sua linguagem audiovisual. Notemos as imagens expressas nos primeiros versos revelarem um movimento ambíguo entre a agudez da violência e da desolação sugeridas e a fluidez de um tempo que se estreita e angustia por sua passagem fugaz. A ação do “furto” que se desdobra em “fuga” revela o imediatismo e a irracionalidade do ato, compondo aliterações em /f/ que juntamente aos sons graves (/u/) e agudos (/i/) inserem um tempo incisivo de desejo e inevitabilidade. Há uma transcendência extrassensível que parece revestir as personagens em sua escapada, desmaterializando-as, tornando-as dois amantes de funesto destino experienciando uma união apenas possível para seus espíritos. O deslizar das pedras no segundo verso inicia esse processo de desmaterialização das figuras errantes, uma vez que as pedras não ferem nem se chocam sobre o tecido negro do padre. A moça, por sua vez, vira sombra, num gesto que vai do físico ao espiritual numa quase simbiose com o reflexo negro da figura do pároco. Assim como irá ocorrer na filmagem de Joaquim Pedro, o frescor e a euforia de uma aragem matinal caracterizam-se pelo movimento evanescente de um sopro de vento sobre o manto do padre. Observamos, deste modo, uma sensualidade sugestionada alcançar a sensibilidade e a imaginação do leitor através das formas expressivas dos códigos de linguagem, pois após assonâncias e aliterações sublinharem o carácter tensivo entre a ação súbita e o estado de distensão da matéria sensível, o próprio verso se quebra e escapa ao fim do trecho, o padre e a moça unem-se em uma única imagem separada pelo silêncio da própria matéria verbal da qual se originaram os amantes.

Em uma das sequências mais determinantes de *O Padre e a Moça*, Joaquim Pedro de Andrade adota procedimentos similares aos lançados por Drummond em seu poema, realizando na composição da imagem fílmica efeitos de sentido muito próximos daqueles conquistados pelo poeta em seu sistema de linguagem. Na sequência em análise, padre e moça encontram-se já distantes do vilarejo, a existência de ambos no mesmo espaço de representação tensiona-se entre o desejo e a impossibilidade de concretização desse desejo. A distância é marcada pela

paisagem árida e rochosa, que se revela, tanto em sua horizontalidade, quanto em sua verticalidade, ameaçadora aos dois amantes (Figura 48).

Figuras 48 – Planos gerais de *O Padre e a Moça* (dir. Joaquim Pedro de Andrade, 1966)

Fonte: **O PADRE E A MOÇA**. Direção de Joaquim Pedro de Andrade. Produção de Luiz Carlos Barreto. Direção de fotografia de Mário Carneiro. BRA. Bretz Filmes, Tele Imagem e Cinemateca Brasileira. 1965. (DVD)

Em seguida, o plano se fecha em um primeiríssimo plano do Padre, a câmera passa a acompanhá-lo, em um longo plano-sequência, até o encontro com a metonímia sensível do corpo nu da moça, que adentra o plano a partir da superfície aveludada de sua pele e do fino brilho de seus cabelos (Figura 49).

Figura 49 – Primeiríssimo plano de *O Padre e a Moça* (dir. Joaquim Pedro de Andrade, 1966)

Fonte: **O PADRE E A MOÇA**. Direção de Joaquim Pedro de Andrade. Produção de Luiz Carlos Barreto. Direção de fotografia de Mário Carneiro. BRA. Bretz Filmes, Tele Imagem e Cinemateca Brasileira. 1965. (DVD)

Há a superação da ação narrativa para um instante que promove, por meio de uma montagem metonímica, a experiência de um estado de existência metafórica, em que a suspenção do espaço e do tempo na redução do plano gera a intensificação de um estado de desejo e de união. A partir do que é realizado pelos dois artistas,

verificamos a transformação da matéria de poesia, alimentada pela sensibilidade e pela imaginação, em forma de poesia, originada da elaboração, em grau elevado de expressividade, dos signos próprios da linguagem verbal.

Pretendemos demonstrar, com as análises apresentadas neste capítulo, que a matéria de poesia, mobilizada durante a composição fílmica, permanece enquanto substrato de "emoção" na realização cinematográfica, pois resgatada pelo leitor/realizador e reelaborada por ele dentro de seu sistema específico de linguagem.

4.2 A temporalidade no cinema: um breve estudo sobre o ritmo na imagem fílmica

Segundo Andrei Tarkovski,

> O cinema (...) é capaz de registrar o tempo através de signos exteriores e visíveis, identificáveis aos sentimentos. E, assim, o tempo torna-se o próprio fundamento do cinema, como o som na música, a cor na pintura, o personagem no teatro. O ritmo, então, não é a sequência métrica das diferentes peças: ele é criado pela pressão temporal no interior dos quadros (TARKOVSKI, 2010, p. 141)

Como já apontamos anteriormente, e aqui reiteramos a partir da pertinente interpretação de Tarkovski, no cinema o tempo pode se apresentar como uma instância direta, interior à imagem, assim como vimos ocorrer nas imagens da poesia lírica. É nesse instante de maior tensionamento do tempo nas imagens que podemos constatar procedimentos similares de composição entre cinema e poesia, procedimentos estes adotados tanto pela moderna realização cinematográfica, quanto pela poesia lírica do início do século XX.

Faz-se fundamental apontar, no atual momento do presente estudo, que reconhecer na poesia a superação da dimensão das "ações" como seus "objetos próprios" constitutivos, observando nela sua significação espacial, passará a significar uma atitude fulcral para o reconhecimento de quando o próprio cinema, ao superar seu próprio estatuto da "ação" se aproximará da poesia, apresentando uma natureza também em estado de poesia. Henri Bergson, em *Matéria e memória*, observa que "a percepção dispõe do espaço na exata proporção em que a ação dispõe do tempo" (BERGSON, 1999, p. 29). A percepção habitual age sobre as imagens do objeto, moldando tais imagens à compreensão de certos estados contínuos da corporalidade do objeto, e que acabam por desdobrá-lo em outros novos, distintos do primeiro que

os originou. A ação poética, por sua vez, age sobre a percepção, concentrando-a sobre o objeto primeiro da imagem, em sua materialidade verbal, fazendo convergir a atenção e o afeto do leitor nas instâncias de significação que dimensionam a totalidade expressiva do objeto transformado em imagem. A partir da continuidade harmônica de seus constituintes expressivos, o texto poético, portanto, convoca os sentidos a uma experiência de harmonização interna das imagens, que imbricadas temporalmente propicia o reconhecimento sensível do objeto verbal em sua espacialidade, diríamos em sua corporalidade poética e instantânea.

Christian Metz afirmaria com correção, em *A significação no cinema*, que "a literatura e o cinema estão por natureza condenados à conotação, já que a denotação existe sempre antes do seu empreendimento artístico" (METZ, 2010, p. 94). Para o semioticista francês, tanto a arte do cinema como a arte do verbo são elevações de um grau em relação aos usos prosaicos de seus sistemas de linguagem, como o "cinema publicitário" ou um "receituário médico". Mesmo fazendo considerações questionáveis, enlevadas por fundamentos linguísticos que, diríamos, pouca afinidade possuem com a própria natureza do cinema, as reflexões de Metz são ainda determinantes para o estudo comparado entre as linguagens verbal e cinematográfica, revelando, pelo contraexemplo, alguns procedimentos similares de construção entre elas. Assinalamos sua posição como contraexemplo, pois verificamos que o semiólogo comete equívocos ao observar os paradigmas de representação da realidade nos dois sistemas de linguagem e encontrar uma diferença que resiste a ser, em uma segunda instância, corroborada:

> A expressividade estética se enxerta, no cinema, numa expressividade natural, a da paisagem ou do rosto que nos mostra o filme. Nas artes do verbo, ela não se enxerta numa verdadeira expressividade primeira, mas numa significação convencional amplamente inexpressiva, a da língua. (METZ, 2010, p. 95).

Nota-se, nesta passagem de Metz, o cinema assemelhar-se, em primeira instância, à pintura, linguagem também composta da expressividade[100] dos signos

[100] Entendemos aqui "expressão" ou "expressividade" como o faz Christian Metz, a partir do sentido definido por M. Dufrenne: "Há expressão quando um 'sentido' é de algum modo imanente a uma coisa, emana diretamente dela, confunde-se com a sua própria *forma*. (...) A *significação*, pelo contrário, relaciona externamente um significante isolável a um significado que é por sua vez – sabemo-lo desde Saussure – um conceito e não uma coisa (METZ, 2010, p. 96).

naturais (cor, forma, linha), e que, segundo o filósofo alemão Gotthold E. Lessing (1729-1781):

> se vale, para suas imitações, de meios ou signos totalmente diferentes dos da poesia, visto que os seus são formas e cores cujo domínio é o espaço (...). Os objetos ou suas partes que existem uns ao lado dos outros no espaço se chamam corpos, com suas propriedades visíveis, são os objetos próprios da pintura. (LESSING *apud* GONÇALVES, 1994, p. 67).

Em seu sincretismo próprio de arte espaciotemporal, o cinema, com suas imagens-movimento articuladas pela montagem, também se assemelharia à poesia nos mesmos princípios expostos por Lessing. Para o crítico de arte alemão, os signos da poesia são “sons articulados cujo domínio é o tempo” (cf. LESSING, *apud* GONÇALVES, 1994), assim como a música, e por se sucederem no tempo “só podem expressar objetos sucessivos ou objetos de partes sucessivas. (...) Os objetos ou suas partes que se sucedem uns aos outros, chama-se, em geral, ações; por conseguinte, as ações são os objetos próprios da poesia” (LESSING apud GONÇALVES, 1994, p.67).

Essa afirmação de Lessing, como já aludimos anteriormente nesse estudo, deve ser rebatida imediatamente, haja vista que essa justaposição de palavras e de sons referida pelo crítico alemão também se realiza, em poesia, como uma justaposição espacial. Para Roman Jakobson, em seu ensaio “Linguística e poética”, “a superposição de um princípio de equivalência à sequência de palavras, ou, em outros termos, a montagem da forma métrica sobre a forma visual do discurso, comunica necessariamente a sensação de uma configuração dupla, ambígua” (JAKOBSON, 2007, p. 95). O cinema se difere da poesia porque mostra sem precisar da palavra, diriam alguns autores, contudo, o efeito que cria é um pensamento abstrato. Lembremos que esses aspectos também foram anteriormente levantados por Sergei Eisenstein, ao relacionar o ritmo da poesia à imagem cinematográfica, porém sem chegar a uma correspondência direta e efetiva entre estrutura verbal e fílmica.

4.2.1 Entre a poesia e o filme: comentários sobre um poema cinematográfico de Manuel Bandeira

A realidade e a imagem

> O arranha-céu sobe no ar puro lavado pela chuva
> E desce refletido na poça de lama do pátio.
> Entre a realidade e a imagem, no chão seco que as separa,
> Quatro pombas passeiam. (BANDEIRA, 2001, p. 146)

"A Realidade e a Imagem" é, em sua realização, um dos poemas mais cinematográficos de Manuel Bandeira. Composto por quatro versos livres e brancos, o poema se estrutura, com precisão e economia, em uma sequência de planos visuais ritmados, que, unidos no movimento que o próprio leitor realiza ao percorrer a superfície do texto, estabelecem os enquadramentos visuais de uma paisagem urbana. Como uma lente objetiva, numa alusão poética ao "cinema-olho" de Dziga Vertov, os versos de Bandeira parecem, em um primeiro momento, realizar as imagens como uma típica sequência descritiva de cinema, apresentando mimeticamente os elementos constituintes da cena, justapondo-os na montagem dos versos e os projetando na página branca.

No primeiro verso, o leitor tem seu olhar dirigido pelo movimento de uma panorâmica vertical, compondo um plano longo e vigorosamente contraposto ao verso seguinte, que apresenta uma outra panorâmica, dessa vez horizontal, e que se liga semanticamente à primeira por meio de um "*raccord*"[101] sonoro-sintático, elemento fulcral à continuidade espaciotemporal dos constituintes verbais. A vogal átona que inicia o segundo verso fusiona-se à última sílaba átona do verso anterior, criando uma ilusão de continuidade imediatamente cortada por uma abruta inversão do movimento, o que redireciona o ponto de vista para uma perspectiva oposta à anteriormente assumida, compondo entre os versos uma espécie de "contra plano" dinâmico, uma vez que o movimento da sequência jamais é rompido, mas tensionado pelo seu inverso: "O a/rra/nha/-céu/ so/be/ no ar/ pu/ro /la/va/do/ pe/la/ chu/vae /des/ce/ re/fle/ti/do/ na /po/ça/ de/ la/ma/ do/ pá/tio".

Nos primeiros versos, um espaço físico mimetiza-se na composição plástica da imagem, por meio da percepção de seus próprios constituintes verbais, que estabelecem no primeiro plano uma profundidade crescente, elevando-se sobre o prédio até o alto motivados pelas vogais fechadas que acentuam os semas simbólicos de pureza e de altura ("... no ar puro lavado pela chuva"). Passamos ao nível metafórico da imagem, o qual concentra a percepção sobre as potencialidades

[101] O "*raccord sobre um gesto*", como explica Jacques Aumont, "consiste em juntar dois planos de forma que o fim do primeiro e o início do segundo mostrem, respectivamente (e sob pontos de vista diferentes), o início e o final de um mesmo gesto. (AUMONT, 1995, p. 69).

simbólicas dos sentidos figurais, em que a estrutura verbal passa a motivar os significantes do plano de expressão e a transubstanciar as camadas de conteúdo das imagens sonoro-visuais. No segundo verso, a queda dá-se do profundo ao imediato, compondo uma imagem que parece revelar-se advinda da obscuridade do celeste para a imanente reflexão sobre o orgânico da vida, lugar onde se encontra essa imagem poética decisiva: “desce refletido na poça de lama do pátio”. Os sons tornam-se concêntricos (/é/, /s/, /e/, /r/, /f/, /e/, /t/, /i/, /u/, /a/, /p/, /o/, /s/, /a/, /o/, /á/), convergindo numa reflexão aguda sobre o espaço prolongado e aberto do “pátio”.

Por meio da contiguidade verbal (sintático-semântica) entre os versos, como observamos ser realizada numa espécie de *raccord* verbal, técnica com a qual o *enjambement* poderia analogamente se assemelhar, uma expressiva e dialética imagem sonoro-visual se apresenta à percepção do leitor, e desse espaço verbal se estabelece o cenário para a *mise-en-scène* que virá nos versos seguintes. Como espectadores que participam da construção mental dessa encenação, acompanhamos a resolução da composição dramática de Bandeira percebendo os componentes dramático-figurais dos últimos dois versos: “Entre a realidade e a imagem, no chão seco que as separa, / Quatro pombas passeiam”.

Há no último verso uma imagem final que parece instaurar certo estranhamento, não pelos componentes referenciais percebidos na frase, mas por sua própria natureza de imagem, que chama a atenção para si própria e para sua constituição como quadro/tela/poema que se presta à percepção atenta do espaço e do tempo em estado de poesia. Em um primeiro nível de leitura, considerando ainda o estágio referencial da imagem, o poema apresenta, em um dado espaço físico, um arranha-céu, seu reflexo sobre a poça de lama e quatro pombas. Trata-se de objetos cuja corporalidade é percebida como habitual pela memória. Nesse nível, temos uma impressão de realidade articulada pelo sistema de linguagem verbal. Contudo, o que interessa aos afetos do leitor/espectador é a percepção atenta de uma outra realidade que se engendra reflexiva e dialetizada nas formas expressivas desse sistema. As “pombas”, ao passearem alusivamente pelos quatro versos do poema de Bandeira, produzem, por meio da montagem cinematográfica dos componentes verbais, as necessárias relações figurativas responsáveis pelos efeitos de sentido conotados. Compondo uma síntese de não fácil codificação, “quatro pombas”, reais ou parcialmente imaginárias, transfiguram-se, por fim, em símbolos de errância e de

existência, cuja representação encontra-se determinada pela própria continuidade espaciotemporal das duas instâncias de significação no poema: a impressão de realidade e a percepção atenta da imagem.

Notamos que, recuperando as questões já postas anteriormente, o último verso do poema de Bandeira parece estabelecer o “caminho” aludido por Eisenstein na pintura, aquele que aponta para um somatório de partes que constituiria o todo e que revelaria em si a totalidade do conjunto, poética e metalinguisticamente. Sob esse aspecto, poderíamos dizer que o cinema de Sergei Eisenstein, quando em alto grau de modulação, estaria mais próximo da pintura de Paul Cézanne, do que das pinturas de El Greco (1541-1614), Antoine Watteau (1684-1721) ou mesmo de Rafael: “A realidade estava ali e Eisenstein queria misturar-se com ela” (TUDOR, 2009, p. 52), afirmaria o pesquisador inglês Andrew Tudor, em obra dedicada aos principais teóricos do cinema. Em “A realidade e a imagem”, de Manuel Bandeira, realiza-se, por meio do ritmo visual e da cadência sonora, a dramatização plástica da própria realidade reapresentada sob a imagem verbal. Em um primeiro momento, num movimento vertiginoso de ascensão e queda, os opostos verticalidade e horizontalidade se estabelecem, criando uma impressão de realidade diáfana e refletida para, em seguida, serem atravessados por uma imanência orgânica, “quatro pombas”, que funciona como síntese dialética para as tensões entre a umidade da língua poética e a secura do prosaico. Assim como observamos o *páthos* ocorrer na estrutura fílmica composta pelo realizador soviético, poderíamos concluir que nesse poema de Bandeira também há, por meio de procedimentos de composição similares aos adotados pelo cineasta, o envolvimento do espectador em uma ligeira e intensa emoção, quando componentes gerais do tema passam a adentrar a consciência do espectador/leitor, como esclareceria o próprio Eisenstein: “o conceito generalizado do acontecimento é cravado nos sentidos do espectador” (EISENSTEIN, 2002, p. 151).

4.2.2 Uma situação óptica pura: a criada de De Sica vê a maçã de Bandeira

Com o propósito de uma investigação acerca da poeticidade no cinema, seguiremos com a análise comparada de outro poema singular de Manuel Bandeira, presente em seu livro *Lira dos Cinqüent’anos* e intitulado “Maçã” (1938). Nessa composição de elaborada plasticidade verbal, o poeta recifense consegue avançar um pouco mais, em relação ao poema anterior, na modulação do tempo no interior da

imagem, fazendo reverberar, a partir dos procedimentos de construção adotados na composição dos versos, a presença de um realismo cinematográfico dotado de alta carga de poeticidade, como visto em alguns filmes do diretor italiano Vittorio De Sica.

> *Maçã*
>
> Por um lado te vejo como um seio murcho
> Pelo outro como um ventre de cujo umbigo pende ainda o cordão placentário
>
> És vermelha como o amor divino
>
> Dentro de ti em pequenas pevides
> Palpita a vida prodigiosa
> Infinitamente
>
> E quedas tão simples
> Ao lado de um talher
> Num quarto pobre de hotel. (BANDEIRA, 2001, p. 112)

Nesse poema de Bandeira, a estrutura clássica de versificação encontra-se mais uma vez superada. A estrofação motiva-se de dentro e se impõe pela própria intensão composicional, realizando-se numa multiplicidade de tensões que iconiza as dimensões simbólicas do objeto estético posto frente ao olhar. É preciso compreender, de imediato, que “Maçã”, de Manuel Bandeira, se realiza enquanto poema a partir da reapresentação de um objeto comum ao olhar de um observador vidrado, aturdido, ou mesmo, emocionado. A maçã existe enquanto uma dada consciência estética, e como tal é assimilada no espírito, do qual advém os sentimentos despertos. O fruto é composição, um dado da natureza vislumbrado fora de seu imediatismo ordinário, e já nos primeiros versos perspectivado por um olhar singular que percorre e compõe metaforicamente a superfície material do objeto, atribuindo-lhe dois aspectos diametralmente opostos: de um lado é “seio murcho” e, do outro, “um ventre de cujo umbigo pende ainda o cordão placentário”. Das tensões entre esses dois lados da maçã desfigurativiza-se a imagem imóvel, referencial do mundo natural, e apenas indiciada pelo título que, na composição poética de Bandeira, parece atuar como uma releitura pertinente da famosa obra “*La Trahison des images*: *Ceci n'est pas une pipe*” (1928-1929), do pintor surrealista belga René Magritte (1898-1967) [Figura 50]. A maçã existe apenas e totalmente como “visão da maçã”, não produto imediato que se dá ao olhar ou representação ilusória de um objeto disposto no mundo. Nada poderia ser menos maçã e ao mesmo tempo sê-lo plenamente que essa imagem semiótica construída verbalmente por Manuel Bandeira.

Figura 50 – *La Trahison des images* (Ceci n'est pas une pipe) [1928-1929], de René Magritte, óleo sobre tela, 63,5 x 93,9cm, Los Angeles County Museum of Art (LACMA), Los Angeles, EUA.

Fonte: https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/the-treachery-of-images-this-is-not-a-pipe-1948. Acesso em: 18 mar. 2019

Os dois primeiros versos de “Maçã” estabelecem um singular arranjo das formas, em que o olhar do artista, uma presença sugerida pela composição, plasma, na realização dos enquadramentos verbais, as formas femininas de um “seio” e de um “ventre” a fundirem-se na materialidade da maçã. Eis uma imagem expressiva do fruto que é toda feminilidade, antes mesmo de ser mítica ou simbólica, é, em essência, metonímia de um corpo de mulher disposto no espaço ordinário de um quarto e existência de uma temporalidade feminina que atravessa esse espaço. A imagem de um “seio murcho”, cujas nuances sinonímias permitem ver da decrepitude de um corpo velho à exaustão da fonte que alimenta a vida em seus primeiros meses, tensiona-se ao se justapor com outra imagem no verso seguinte, um “umbigo” do qual “pende ainda o cordão placentário”. O pedúnculo que se liga ao fruto iconiza-se sob a forma alongada do verso, que se destaca entre os demais, criando, na sequência das duas imagens iniciais, uma ampliação do tempo no próprio espaço, a mimetizar o dinamismo de uma vida nascente. Desdobra-se no tempo da observação, nos versos seguintes, a substância imagética, sob um movimento de *anima* a motivar os significantes mais profundos da imagem.

Antes de adentrar, contudo, seu interior semiótico, no qual encontram-se os níveis mais abstratos de significação, ainda sobre a casca, podemos perceber a composição de Bandeira dialogar retoricamente com o gênero plástico da natureza-morta. Os últimos versos, “E quedas tão simples/ Ao lado de um talher/ Num quarto pobre de hotel”, em conjunto com o substantivo “maçã” do título, estabelecem o contorno pictural ao conjunto estrutural do poema, cuja substância poética revela-se

de fora para dentro, compondo uma dialética tensiva entre a imobilidade do espaço plástico-verbal figurado na superfície contínua dos versos e o dinamismo das imagens patéticas que nascem do ritmo cadenciado por uma singular sonoridade interior.

Figura 51 – *Natureza-morta com berinjelas* (1890-1894), de Paul Cézanne, óleo sobre tela, 73 x 92 cm, *The Metropolitan Museum of Art*, Nova York.

Fonte: https://www.wikiart.org/pt/paul-cezanne/still-life-with-a-ginger-jar-and-eggplants-1894. Acesso em: 26 mar. 2019.

Desse dinamismo plástico vem-nos à mente as naturezas-mortas de Cézanne, e em particular o quadro *Natureza-morta com berinjelas* (1890-1894) [Figura 51], que o pintor compôs no interior de um estúdio em *Jas de Bouffan*. Nessa obra, os objetos comuns encontram-se dispostos sobre a mesa, estruturando o espaço bidimensional e conferindo profundidade ao conjunto. Sobre a mesa uma volumosa toalha interfere, com seus drapeados, no equilíbrio das formas sólidas que estão dispostas sobre ela. A realização de seu "volume geométrico próprio" estabelece, apropriando-nos dos comentários já expressos pela crítica de arte, "uma trama de linhas verticais, horizontais e diagonais, traçadas pela forma e disposição dos vários objetos", criando assim "um efeito, a um só tempo, de imobilidade e dinamismo" (cf. CICALI, *apud* CICALI & UZZANI, 2011, p. 108). Cézanne modula[102] os tons a partir dessa tensão entre o estático e o dinâmico, atribuindo aos azuis, verdes e pretos que se concentram decisivamente nas berinjelas a imobilidade que dá peso ao conjunto, cuja harmonia encontra-se modulada pela sensação oposta, criada pela intensidade carnuda dos

[102] Segundo Paul Cézanne, em carta destinada a Pissarro, "as pessoas não deveriam dizer modelado, e sim modular, visto que a sombra é uma cor, ainda que menos brilhante e que luz e sombra não são nada mais que a relação entre dois tons" (CÉZANNE, apud CICALI & UZZANI, 2011, p. 22).

tons de vermelho e amarelo a saírem com sutil vigor de sua inércia inicial de natureza-morta. Para o poeta Gottfried Benn (1886-1956),

> a convicção de Cézanne de organizar as sensações, de voltar a ser clássico por meio das sensações, pressupõe que o olho se refere ao cérebro, ou seja, que o ato da visão dispõe de uma inteligência própria, capaz de 'organizar poderosamente'. A seu ver, é possível elaborar o emaranhado dos dados visuais e perceber uma sistemática. (...) Nesse sentido, *voir* equivale a *concevoir*, ver ao conceber. (BENN, apud CICALI & UZZANI, 2011, p. 148)

Realizada e modulada em alto grau de metaforização, a composição pictórica de Cézanne desvela, portanto, uma substância da forma exclusivamente performática e pictórica, ancorada numa organização das sensações sob a harmonia do que se vê, e quase nada havendo com as características específicas dos frutos retratados. Assim como na obra de Cézanne, em "Maçã", de Bandeira, encontramos uma composição expressiva, e por isso poética, que constitui a estrutura das imagens e desvela sua matéria transubstanciada. Sua expressividade patética é alcançada pela força construtiva do símbolo, enquanto a matéria confere densidade poética aos contornos casuais do gênero parodiado. A cor vermelha torna-se intensa e cálida, gestando as dimensões abstratas do amor e da divindade. A qualidade de "vermelho" que nasce do verbal é o que, portanto, revela as dimensões da abstração: cria-se um conceito simbólico em torno da cor, colorindo o objeto com o mistério e o sentimento. Seguimos, desse modo, da abstração simbólica à ideia poética realizada em linguagem.

Bem ao centro do poema de Bandeira, após os três primeiros versos e antecedendo os três últimos, encontra-se o "estado interior" da maçã desfigurativizada. Notemos recair sobre a sonoridade da vogal "i", de modo predominante, as sílabas tônicas dos versos mais incisivos, para em seguida, quando nosso olhar retorna ao imanente terreno dos versos finais, numa queda ao prosaico, como a justificar a própria elevação anterior, deparamo-nos com um decréscimo tonal na vogal "e", que aqui se realiza numa sonoridade fechada, a apontar o ambiente limitado de um quarto, cuja modéstia é destacada em sua adjetivação. Cabe, neste momento, um destaque para as nuanças sonoras que a vogal "a" assume nos últimos versos, figurando como uma referência à natureza-morta no interior da moldura, e que em nada se assemelha ao estático, pois matéria viva e movente que põe em tensão dinâmica as referências externas e prosaicas dos componentes figurais do espaço ("talher", "quarto de hotel"). "Maçã", por fim, e em razão da última estrofe que a integra,

impõe-se como a imagem da falta, do não íntimo, do comum e do miserável, semantemas que ecoam a interpretação que o famoso crítico francês André Bazin fará acerca do estado da empregadinha em *Umberto D* (1951), de Vittorio De Sica.

Esse poema de Manuel Bandeira traz quase imediatamente ao espírito a famosa sequência de *Umberto D* (Figura 52), citada pelo crítico André Bazin e reiterada por Gilles Deleuze no contexto de suas investigações acerca da imagem-tempo. Transcrevemos, a seguir, a precisa descrição que Deleuze faz dessa sequência:

> a jovem criada que entra de manhã na cozinha faz uma série de gestos mecânicos e cansados, limpa um pouco, expulsa as formigas lançando-lhes água, pega no moinho de café, fecha a porta com a ponta do pé. E quando os seus olhos se cruzam com o seu ventre de grávida, é como se fosse nascer toda a miséria do mundo (DELEUZE, 2015, p. 8)

Enquanto no poema de Bandeira a situação cotidiana, objetiva, concentra-se nos gestos prosaicos finais, compondo uma disjunção fundamental em relação ao grau elevado de modulação poética que veio antes, a situação óptica pura, como teorizou Deleuze, e para a qual a criada não tem resposta ou reação, encontra-se na sequência fílmica de De Sica em uma atitude contemplativa, concentrada em um "estado de poesia" sob a qual se encontra a empregada a percorrer com o olhar o pequeno quarto. É como se nesse momento, com a mão sobre o ventre, a criada de De Sica olhasse para a maçã de Bandeira e dali resulta-se uma similitude de pensamento entre os artistas, uma correspondência íntima e sincera de ideias sob a forma de poesia.

Figura 52 – Imagem da empregada que se vê grávida em *Umberto D* (dir. Vittorio De Sica, 1951)

Fonte: **UMBERTO D**. Direção de Vittorio De Sica. 88min, son., p&b, 1952. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=C3YQKRdsNiE>; Acesso em: 26 mar. 2019.

Podemos perceber a poesia e o cinema assemelharem-se, portanto, em razão de serem ambos, potencialmente, meios de expressão de um estado singular do espírito, a imprimir com suas imagens uma experiência subjetiva do tempo. Para Valéry,

> um poema é um discurso que exige e que provoca uma ligação contínua entre a voz que existe e a voz que vem e que deve vir. E essa voz deve ser tal que se imponha e excite o estado afetivo do qual o texto seja a única expressão verbal. Eliminem a voz e a voz que é necessária, tudo se torna arbitrário. O poema transforma-se em uma sequência de sinais que só estão ligados por estarem materialmente traçados uns depois dos outros. (VALÉRY, 1999, p. 185-186).

É a execução da obra que faz dela existência sensível no espírito e esta é sua única condição plena de existência. O poema se faz, pois, uma experiência do tempo que ressoa no espírito, indo além da materialidade física, mas obviamente sem prescindir dela, uma vez que esta o constitui em sua espacialidade, composição de palavras dispostas sobre a página.

4.3 A poeticidade na estética expressionista: uma possibilidade de interação entre poesia e artes plásticas

Durante treze anos (1927-1940), em Portugal, a famosa revista *presença* marcou o cenário intelectual português com uma crítica arguta e uma literatura mais

flexível, esta comprometida com os ideais de sinceridade e de originalidade, os quais apontavam os caminhos para uma criação estética livre dos academicismos vigentes. Deste modo, a *presença* tornou-se um dos maiores símbolos do espírito inovador presente na literatura portuguesa do início do século XX.

Em “Literatura Viva”, ensaio de abertura do primeiro número da revista, publicado em 10 de março de 1927, o poeta português José Régio (1901-1969) apresentaria, em colocações sucintas, alguns dos princípios ideológicos norteadores da crítica presencista, e que seriam vigorosamente proclamados e defendidos pelos autores até a dissolução do grupo, em 1940. Nesse ensaio, Régio faz-se claro: “Em Arte, é vivo tudo o que é original. É original tudo o que provém da parte mais virgem, mais verdadeira e mais íntima duma personalidade. A primeira condição duma obra viva é pois ter uma personalidade e obedecer-lhe” (RÉGIO, 1927, in *presença*, 1993, tomo 1, nº1, p. 1).

Naquele momento, a se contrapor ao ideal presencista de “Arte viva, original e sincera”, ainda permanecia o já rançoso estilo acadêmico, cercado de pedantismos invulgares originários de uma tradição racionalista que já não se comunicava mais com o espírito da modernidade ascendente. Eugénio Lisboa, crítico literário e autor de *O segundo modernismo em Portugal* (1977), percebe com clareza esse momento da história literária portuguesa:

> O massacre metódico de toda uma juventude nas trincheiras europeias (...), o recuo da razão, o triunfo fácil e sumptuoso das forças de violência e morte, a traição, à última hora, dos próprios partidos socialistas europeus, trouxeram, como consequência, a morte da fé nos deuses que, pouco antes, triunfavam: a ciência, a razão e o progresso. (LISBOA, 1984, p. 16).

Para Lisboa, o conhecido segundo modernismo fez ressurgir e fundamentar-se em definitivo em Portugal o espírito da modernidade, espírito este que se manifestou, entre os primeiros modernistas da geração de *Orpheu*, num “programa meticuloso”, a adotar procedimentos que visavam, segundo o autor, “desorientar” e “indisciplinar”. Poderíamos dizer que, neste momento, a “harmonia clássica” é abolida em favor da “dissonância moderna”, como definida por Wassily Kandinsky. Segundo o pintor russo, trata-se da

> luta dos sons, o equilíbrio perdido, ‘princípios’ deitados por terra, rufar inesperado de tambores, grandes indagações, aspirações aparentemente sem rumo, ímpeto e nostalgia aparentemente dilacerados que dão unidade à multiplicidade, contrastes e contradições – essa é a nossa harmonia. (KANDINSKY, *apud* GUINSBURG, 2002, p. 146).

Percebemos a revista *presença* em sintonia com essa "estética da dissonância", entusiasta de uma nova postura ética a revolucionar determinantemente as artes europeias nas primeiras décadas do século XX. Essa postura, todavia, já havia começado a adquirir substância na Alemanha, ainda nos últimos anos do século XIX, com o início do modernismo alemão, e atingiria seu ponto máximo em 1910, concomitantemente a outros movimentos fundamentais à estética moderna, como o Futurismo italiano e o Cubismo francês. Sem assumir um caráter rígido em suas determinações formais de estilo, algo que seria próprio de uma escola estética tradicionalista, o Expressionismo alemão se difundiria como um movimento fecundo a influenciar, de diferentes modos e intensidades, a produção artística dos outros países europeus, tornando-se uma das estéticas determinantes para a orientação das novas formas de linguagem, como já salientamos no primeiro capítulo do presente estudo.

A sensibilidade expressionista propôs uma nova postura artística, individual e expressiva em relação à visão, à sensação e à representação da realidade, sem para isso recorrer a escapismos ou esquematismos, como preconizavam os presencistas, em 1927. Segundo Marion Fleischer, no ensaio "O Expressionismo e a dissolução de valores tradicionais",

> o Expressionismo (...) deseja renovar, refletir situações e conteúdos novos, criar uma linguagem adequada ao seu tempo, debruçando-se sobre os problemas sociais, morais e espirituais de sua época (...) O Expressionismo constitui, antes de mais nada, uma nova maneira de ver e sentir o mundo. (FLEISCHER, *apud* GUINSBURG, 2002, p. 67).

Trata-se do primeiro movimento a promover uma revolução geral dos meios de expressão artística; mais decisivo na pintura, certamente, mas que não tardou a irradiar-se sobre procedimentos estéticos da arte em geral, a propor aos artistas de sensibilidade um necessário aprofundar-se, um "cavar mais fundo", nas suas formas de linguagem. Para o crítico de arte e ensaísta Aguinaldo José Gonçalves,

> ao olharmos para as mais representativas manifestações da arte da primeira metade do século XX (Cubismo, Surrealismo, Dadaísmo, etc.) reconhecemos em seus procedimentos elementos advindos do Expressionismo. Em nenhum movimento anterior a ele a forma encontrou uma coragem de ser forma tão profundamente sem pedir desculpas às referências do mundo (GONÇALVES, *apud* GUINSBURG, 2002, p. 682).

Um dos aspectos fundamentais do Expressionismo, especificamente da pintura expressionista, segundo Gonçalves, “foi a reformulação das referências ideológicas por meio, evidentemente, dos referenciais semióticos: uma necessidade interior de transformar, como tão bem assinalou Wassily Kandinsky” (GONÇALVES, *apud* GUINSBURG, 2002, p. 682). Em 1906, Ernst Ludwig Kirchner, pintor considerado a personalidade mais forte do “*Die Brücke*”, importante grupo alemão para o desenvolvimento do movimento expressionista na Alemanha, diria em seu manifesto aos jovens de Dresda e do mundo:

> Com a fé na evolução, numa geração tanto de criadores como de apreciadores, convidamos a juventude a unir-se, e, como juventude que tem o futuro nas mãos, queremos lutar pela liberdade – liberdade de movimentos e liberdade de viver –, contra as forças antigas e instauradas. Qualquer um que exprima espontaneamente e naturalmente tudo o que o impele a criar faz parte do nosso movimento. (KIRCHNER, *apud* ELGER, 1998, p. 17)

Imbuídos do mesmo ideal proclamado por Kirchner e com uma publicação periódica rigorosamente acurada, o grupo presencista trouxe ao cenário artístico português um conjunto relevante de obras de arte, todas concatenadas, em maior ou menor intensidade, com as novas formas modernas de expressão estética. Destacamos, a seguir, o pioneirismo da *presença* no que se refere a uma proposta original de interação entre diferentes sistemas de linguagem, analisando, como exemplo, a edição de número 6 da revista, publicada em 18 de julho de 1927, na qual o pintor modernista português Dordio Gomes (1890-1976) reproduz uma de suas obras plásticas em madeira, *Casas de malakof* (1927), numa versão em gravura de uma paisagem pintada a óleo pelo artista em 1923 (Figura 53). Singular em seus componentes expressivos, a obra de Gomes parece atender diretamente ao apelo do manifesto expressionista alemão.

Figura 53 – *Casas de malakof* (1927), de Dordio Gomes. Gravura em madeira, publicada no número 6 da *Revista presença*, Coimbra, 1927.

Fonte: ***Revista presença*** - edição fac-similada. tomo I. Lisboa: Contexto Editora, 1993.

A gravura *Casas em malakof*, de Dordio Gomes, apresenta-se monocromática, com seus componentes arquitetônicos geometrizados e justapostos em bloco, revelando a influência decisiva das paisagens cubistas de Georges Braque (1882-1963). Com uma sinuosidade menos abstrata em relação a pinturas como as de Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) ou as de Emil Nolde (1867-1956), o calçamento em profundidade não deixa de apresentar, em sua circularidade horizontal, um contraste expressivo com a massa poliédrica das casas, cuja pesada solidez parece se sustentar sobre os ombros de uma mulher, já envergada pelo peso de uma grande saca. Percebemos, por meio do cenário modelado em arestas, do preto e branco em contraste, e da torção diagonal das formas sob um corpo humano também em torção, uma possível alusão às atmosferas plásticas carregadas, típicas dos filmes expressionistas alemães[103]. O cenário realizado por Gomes apresenta um ser humano tão menor que o mundo ao redor parece plasmar, numa original e expressiva metáfora visual, os versos do heterônimo pessoano Ricardo Reis, presentes na mesma página da revista: “Quanta tristeza e amargura afoga/ Em confusão a streita vida! Quanto/ Infortúnio mesquinho/ Nos oprime supremo!” (REIS, in *presença*, tomo 1, n. 6, p. 3).

[103] Salientamos a identificação dos presencistas com tal estética cinematográfica não apenas nas “Legendas” escritas por José Régio, e em particular a que dedica a Emil Iennings, mas sobretudo nos breves registros dos acontecimentos culturais da época em Portugal, que notabilizaram a exibição de filmes como *Aurora*, de Murnau, *O Estudante de Praga*, de Paul Wegener e Stellan Rye, e, principalmente, a reexibição de *O Gabinete do Doutor Caligari*, de Robert Wiene, no ano de 1929 (RÉGIO, *in presença*, 1993, tomo 1, n. 20, p. 11). Nota-se que fora comum, vez ou outra, algumas imprecisões dos *presencistas* quanto ao nome de atores e realizadores vinculados aos filmes citados.

O poema de Reis amplia-se visualmente quando justaposto à gravura de Gomes. Em “Três Odes”, o espírito e a etérea alegria, metaforizados na liquidez alcóolica do vinho e no fumo espargido para uma “um céu inexistente”, se consternam e desfalecem sob a materialidade austera e onerosa do destino, da mortalidade e da terra. A desconstrução poética da euforia lírica, antecipada pela referência ao gênero “ode” presente no título, encontra seu consorte na remodelagem expressiva de *Casas em Malakof*. No interior da moldura de Dordio Gomes, o movimento para dentro, realizado pelo cavaleiro solitário, e o movimento para fora, da mulher envergada sob a saca, plasmam em sua materialidade pictórica o “impalpável destino/ Que não spera nem lembra”, o “infortúnio mesquinho” presente nos versos de Reis, a se atualizar entre a espera e a lembrança (futuro e passado) na figura impassível da casa, seu correlativo objetivo na gravura de Gomes, que se impõe maciça e geometricamente entre o cavaleiro e a mulher. Há, pois, em ambas as obras um pendor à composição expressiva.

Subvertendo as delimitações da tradição lírica e pictórica, “Três Odes” e *Casas em Malakof* apontam, cada uma a seu modo, a direção de consolidação de uma efetiva “torção” das bases conceituais do ideal de beleza nas obras de arte, tanto na pintura, no cinema, quanto na literatura portuguesa. Surge, deste modo, nas primeiras décadas do século XX, uma nova ética dos artistas, que passaria a requisitar um novo paradigma de percepção: “o belo podia efetivamente ser mau” e “o feio podia efetivamente ser bom” (cf. SOUZA, *apud* GUINSBURG, 2002, p. 98). Paradigma, a propósito, muito bem clarificado e acolhido por José Régio, em seu texto crítico acerca do “1º Salão dos Independentes”, em 1930. Diria Régio,

> que as portas do Salão dos Independentes se abram, por vezes, mesmo ao que parece mau. O que nas suas exposições for mau – não esconderá o que nelas for bom: bem pelo contrário. E em arte moderna, requere-se às vezes um sutilíssimo tacto para se distinguir o mau do genial. (RÉGIO, in *presença*, 1993, tomo 1, n. 27, p. 8).

A linguagem artística torna-se, desse modo, pela primeira vez consciente de sua expressividade. Segundo o filósofo e professor Ricardo Timm de Souza, em seu ensaio “Filosofia e Expressionismo”,

> é nesse clima que vicejam as energias expressionistas, na constante criação e recriação de formas que enviam a conteúdos por vezes ásperos, por vezes estranhos e brilhantes, de uma beleza que o passado não adotaria como sua, pois ali já não se enxerga. (SOUZA, *in* GUINSBURG, 2002, p. 99).

“A arte deve descrever a vida interior e não a vida exterior” (GUINSBURG, 2002, p. 536), diria, sob a mesma orientação estética, o cineasta dinamarquês Carl Theodore Dreyer (1889-1968), um dos principais realizadores expressionistas do cinema europeu. Para a professora e pesquisadora portuguesa Maria Isabel Ponce de Leão, autora de *Imagens da Vida – Presença: Poesia e Artes Plásticas* (1996), “a arte é, e só pode ser enquanto tal, o reflexo do mundo interior do artista” (PONCE DE LEÃO, 1996, p. 39). Segundo Ponce de Leão,

> assiste-se então, na Presença, a uma procura quase desesperada de um humanismo de essência do eu. O eu psicológico mergulha na sua interioridade, quase nunca pacífica, e procura no âmago de si mesmo a sinceridade que, antes de ter com os outros, tem necessariamente, e de uma forma arrebatada, de ter consigo próprio. (PONCE DE LEÃO, 1996, p. 40).

Em sintonia com as intuições artísticas de sua época, João Gaspar Simões observa, em “Individualismo e Universalismo”, ensaio publicado no número 4 da *presença*, que “o espírito contemporâneo procura tornar-se o mais individual possível, emancipando a sua visão de quaisquer sujeições de escola” (SIMÕES, *in presença, 1993, tomo 1, n. 4, p. 1*). Simões defende uma expressão intelectual e moral comprometida com o que há de mais autêntico e virginal no indivíduo, a tornar tal expressão sincera composição artística, que terá em sua espontaneidade o poder de mobilizar a consciência daqueles que a assimilarem, provocando, pelo choque de vitalidade, as mais intensas reações. Isto é, não maculado por conceitos ou dirigido por formas genéricas, o artista superior, segundo o autor de “O mistério da poesia”, é aquele que “mais original, individual, possuir a alma e, logo, o que à realidade opuser um mais puro sistema de reações” (SIMÕES, *in presença*, 1993, tomo 1, nº4, p. 1).

4.3.1 A linguagem cinematográfica na revista *presença*: uma possibilidade de interação entre poesia e cinema

Destacamos, a partir deste ponto, o pioneirismo da revista *presença* no interesse pela arte cinematográfica, e patente numa série de pequenos textos, ensaios e resenhas críticas, com destaque para as “Legendas Cinematográficas” escritas por José Régio que, como já dissemos anteriormente, fora um dos presencistas mais afinados com o pensamento expressionista ascendente na época.

Publicada nas primeiras edições da *presença*, “Legendas Cinematográficas” apresenta, por meio das palavras recobertas de entusiasmo de José Régio, constatações interessantes acerca das possibilidades de interrelação entre as artes que buscamos apontar neste estudo. Diria Régio na primeira “Legenda”, publicada em 10 de maio de 1927: “Hoje, o Cinematógrafo já é Arte. Já cita Obras-Primas. Já tem Artistas habilidosos, talentosos, ou geniais. Já é lícito, pois, tentar definir a Arte dum Mosjoukine como se tenta definir a dum Poeta ou dum Pintor” (REGIO, *in presença*, 1993, tomo 1, nº1, p. 8). José Régio realiza nesse excerto uma das primeiras afirmações críticas em Portugal sobre o valor estético do cinema e apresenta, nesse contexto, o ator Ivan Mosjoukine (1889-1939), uma personalidade importante para a consolidação do cinematógrafo enquanto sistema de linguagem artístico.

Primeiro dos atores aplaudidos pelo presencista, Mosjoukine esteve fortemente ligado a uma cinematografia de experimentalismo na união soviética e, também, na França. Sua relevância para a evolução da técnica cinematográfica pode ser atestada em várias das produções que aportaram em território português, todavia, certamente a mais famosa referência a Mosjoukine esteja em sua contribuição decisiva para as investigações estéticas acerca da imagem fílmica, algo que se deve ao seu trabalho com o realizador russo Lev Kulechov (1899-1970) e à realização do famoso “efeito kulechov”[104], continuamente empregado por importantes realizadores do cinema contemporâneo.

No curso das primeiras resenhas sobre o cinema na *presença*, José Régio opta por colocar a persona do ator em evidência, transformando-o na principal figura criativa dessa nova linguagem. Uma escolha que se inicia com Ivan Mosjoukine, e se repete com as personagens do “*Charlot*’, de Charles Chaplin; do cômico excêntrico, de Buster Keaton; do tragicômico, de Nicolas Rimsky (1886-1941); além do trágico contemporâneo, de Emil Iennings (1884-1950), apreciado na última legenda da série. O que parece fascinar o crítico nesses atores é suas presenças em cena. As atuações consubstanciam-se em matéria artística por si só. As máscaras de Mosjoukine e de Iennings, as pantomimas de Chaplin, Keaton e de Rimsky, são evidenciadas e aplaudidas nas resenhas, sem que seja demonstrada a relação dessas com os

[104] Neste famoso experimento visual, Lev Kulechov filma o ator Ivan Mosjoukine com uma expressão neutra e intercala esse mesmo plano neutro do ator com a imagem de um prato de sopa e com a imagem de uma defunta em um caixão. Ao assistir à montagem desses planos justapostos, poder-se-ia interpretar, na primeira sequência, que Mosjoukine pareceria faminto frente ao prato de sopa, e na sequência seguinte, diante do caixão, expressaria profunda tristeza.

procedimentos formais que as constituem enquanto elementos composicionais da linguagem fílmica. Contudo, olhar com atenção o elemento humano era um princípio norteador da crítica presencista, que colocava o conteúdo vital em evidência a recear formalismos que, em muitos momentos, de fato, poderiam se mostrar engessantes ou revelar subjetivismos estéreis.

Em “Legendas cinematográficas II, III e IV”, evidencia-se, em particular, o entusiasmo dos presencistas com as comédias americanas de Chaplin e de Keaton, além do humor tragicômico de Rimsky, algo que se mostrava absolutamente coerente com o pensamento moderno da época, que via no acaso, na desordem e no desvario das pantomimas mudas, sombras clownescas saídas de um espetáculo circense ou de um delírio do inconsciente, fontes autênticas de expressividade, que se fizeram, por sua linguagem singular, eloquente influência para os jovens artistas surrealistas dos anos 1940, em Portugal[105]. Esses filmes de vanguarda, técnica e esteticamente, traziam em suas imagens uma agressividade latente, a produzir um choque intelectual pela via do cômico e do emotivo, que poderia assim despertar, pelo riso ou pelo espanto, uma ligação expressiva com o inconsciente dos espectadores.

Se Régio não propôs uma reflexão sobre os aspectos formais da arte do cinema nas “Legendas”, por outro lado, não deixou de revelar a influência que a linguagem vanguardista e expressiva desses atores (alguns também realizadores de seus filmes) tinha sobre o olhar crítico português. Em “Legendas Cinematográficas III”, Régio exalta a arte de Buster Keaton, de Charles Chaplin, entre outros, a dizer dever-se a eles a revelação desse “maravilhoso moderno”, já uma arte autêntica e independente do teatro. Para o presencista, são essas figuras do cinema

> quem melhor nos ostentam o homem moderno: o homem completo e omnipotente: o homem com azas, com motores, com bexiga natatória, às vezes com quatro pés: o homem-Deus, o homem futurista. Numa palavra: o homem maravilhoso, o homem que nós concebemos – pobres homenzinhos! – sempre que largamos velas à imaginação. (REGIO, *in presença*, 1993, tomo 1, n. 4, p. 8).

José Régio, ao falar de cinema nas “Legendas”, parece dialogar diretamente com as concepções cinematográficas de alguns dos primeiros teóricos da sétima arte, como o psicólogo Hugo Münsterberg (1863-1916) e o cineasta francês Louis Delluc (1890-1924), ambos ligados pela investigação acerca do princípio da *photogénie* no

[105] Segundo Ismail Xavier, “os surrealistas lidavam muito com o acaso, por isso gostavam muito das comédias, a instabilidade das coisas, do acidente, tudo aquilo que quebra a norma” (cf. XAVIER, 2017)

cinema. Para Münsterberg, a *photogénie* seria uma qualidade especial tributável exclusivamente ao cinema, mecanismo capaz de transformar com um "simples" movimento o homem e o mundo: "O cinema [diferentemente do teatro] é fotografia, mas fotografia elevada a uma unidade rítmica e que, em troca, tem o poder de gerar e ampliar nossos sonhos", afirmaria o estudioso alemão (MÜNSTERBERG, 1916, *apud* ANDREW, 1989, p. 22).

Não hesitamos em ver nos presencistas a captação, mesmo que ainda sem uma consciência profunda, das qualidades poéticas, oníricas, e, portanto, metafóricas, que os filmes de vanguarda distinguiam como inerentes à experiência cinematográfica[106]. A crítica presencista soube ver nas produções de vanguarda, principalmente naquelas ligadas ao cinema expressionista alemão e ao construtivismo soviético[107], as potencialidades simbólicas do discurso fílmico, e apontar com rigorosa distinção, em textos mais técnicos e sentenciosos, as melhores contribuições artísticas do jovem cinema português. Diriam os presencistas, e porventura o próprio José Régio, em um dos comentários dirigidos às produções do cinema português da época:

> Nenhum realizador consciente da sua responsabilidade começará a realização dum filme sem ter assegurada uma fotografia boa. (...) Tais conhecimentos técnicos são, porém, um meio e não um fim: um meio de que é preciso saber-se dispor com inteligência e intuição de artista. (RÉGIO, *in presença*, 1993, tomo 1, n. 25, p. 15).

Logo, percebemos a crítica presencista evoluindo tecnicamente, e com ela o próprio cinema português. Adiante, em 1930, seria publicada uma resenha dirigida à nova produção do realizador português José Leitão de Barros (1896-1967), *Maria do Mar* (1930). Nela, além de ser ressaltada a boa fotografia, assinalava-se que o filme de Barros continha

> uma série de máscaras, de atitudes, e de scenas que por vezes atingem a ousadia e a violência das de certos filmes russos; e uma assimilação, desta

[106] Münsterberg, um dos primeiros teóricos do cinema, percebia a linguagem cinematográfica também como uma arte do espírito. Segundo ele, "a peça cinematográfica conta-nos uma história humana ultrapassando as formas do mundo exterior – a saber, o espaço, tempo e causalidade – e ajustando os acontecimentos às formas do mundo interior – a saber, atenção, memória, imaginação e emoção. (...) [estes acontecimentos] alcançam isolamento total do mundo prático através da perfeita unidade de enredo e forma pictórica. (MUNSTERBERG, 1916, apud ANDREW, 1989, p. 35).".

[107] "É, pois, como críticos e artistas que reconhecemos a perene vitalidade do cinema silencioso – reconhecendo por verdadeiras Obras de Arte filmes como *A Opinião Pública*, *A Mãe*, *A Quimera do Oiro*, a *Paixão de Joana de Arc*, *O Gabinete do Doutor Galigari*, as *Variedades*, *O Circo*, *A Multidão*, *O Vento*, etc. (...)." (RÉGIO, *in presença*, 1993, tomo 2, n. 29, p. 15)

> vez inteligente, dos mais modernos processos de cinematografia – são vantagens que ainda não tinham sido reunidas num filme português, e que fazem de *Maria do Mar* uma verdadeira obra de arte; isto é: uma obra que não se limita a interessar um povo, mas que tem as qualidades necessárias a interessar qualquer povo. (RÉGIO, *in presença*, 1993, tomo 1, n. 27, p. 16).

De fato, é evidente, nesse drama coletivo e etnográfico filmado por Leitão de Barros, sua potencialidade artística enquanto obra singular e universal, principalmente quando o ritmo da ação se torna altamente expressivo pelo trabalho artístico da montagem dos planos fílmicos. Por meio da repetição e dos cortes entre os planos, o realizador português consegue, em certas sequências, interessantes efeitos de significação. Percebamos, por exemplo, quando na segunda parte do filme, a tragédia em alto-mar ganha relevo, e pelas faces angustiadas e apreensivas dos pescadores, enquadrados em planos fechados e justapostas aos planos abertos de um mar revolto, compõem-se, cinematograficamente, uma efetiva linha de tensão. Nessa mesma sequência, o evidente desfecho trágico se prenuncia, pouco a pouco, através de um paralelismo metafórico criado entre uma tomada de águas agitadas a se chocarem com rochas e a do batel prestes a virar; ambas postas em justaposição intensificam no espectador a sensação da tragédia iminente. Do mesmo modo, surgem novas linhas de tensão à medida que pernas a correr projetam-se na tela, antecedendo a sequência de uma multidão em alvoroço, a gerar, por meio do volume de metonímias visuais, uma nova sensação de desespero crescente. Não à toa, é ponto pacífico entre muitos estudiosos do cinema português a natureza expressiva que alguns filmes de Leitão de Barros possuem e faz lembrar, de muito perto, o que se via nos filmes soviéticos de Sergei Eisenstein, principalmente os primeiros da década de 1920[108].

Percebemos, na crítica cinematográfica presencista, um percurso de expectativas que levará, por fim, a um dos últimos escritos sobre cinema da *presença*, o qual poderíamos ver como uma espécie de "certidão de nascimento" de um dos maiores realizadores do cinema português de todos os tempos, Manoel de Oliveira, sobre cujo primeiro filme, *Douro, faina fluvial* (1931), diria José Régio, a lamentar tão pouco espaço para falar de tão grande filme:

---

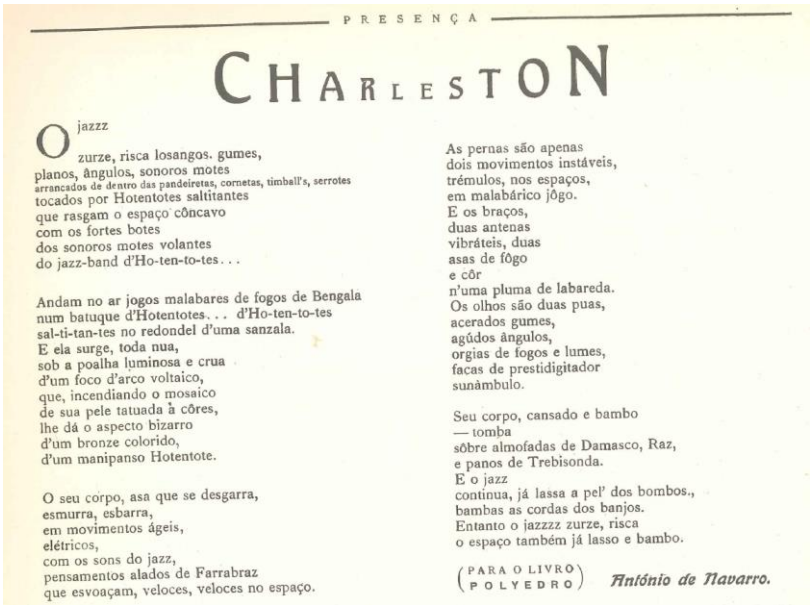
[108] Lembremos que para Eisenstein, cuja obra *Linha Geral* havia sido aclamada pelos *presencistas* em 1930, o cinema tem seu principal fundamento no princípio imaterial do conflito, originado pelo papel sintático da montagem, articuladora de descontinuidades e de oposições (cf. ALBERA, 2002, p. 13). Esse "princípio imaterial do conflito", de que fala o cineasta soviético, origina-se de uma ideia de gestualidade, essencial à morfologia do cinema, e muito bem interpretada por João Gaspar Simões, para quem a linguagem cinematográfica consistiria "uma arte de superfície, de gesto" (cf. FRIAS, 2013, p. 81).

> Indefeso e surpreso, o espectador é arrastado pelo ritmo vertiginoso daqueles quadros e semi-quadros que continuamente se completam e desenvolvem... E todo o filme respira uma poesia que se não dirige a qualquer nosso banal pendor sentimentalista, – mas ao que de mais íntimo há na nossa humanidade e no nosso senso estético. (RÉGIO, *in presença*, 1993, tomo 2, n. 33, p. 15).

Tendo em vista as considerações expostas acima, prosseguimos, a partir da análise de um poema de António de Navarro, publicado na revista *presença*, a investigar certos procedimentos composicionais adotados em poesia que se mostram também pertinentes ao domínio da linguagem cinematográfica, e que de algum modo adquirem sua condição expressiva pelas determinações próprias de uma ideia geral de arte, condição que, segundo Régio, une todos os sistemas de linguagem:

> A arte é uma – idêntica a si própria num quadro e num bailado, num busto e num filme, numa sinfonia e num poema. Servindo de materiais diversos, portanto de diversos meios de vencer a resistência da matéria (...) A Arte é um ponto de acordo de todas as artes" (RÉGIO, *in presença*, 1993, tomo 1, n. 27, p. 6).

Figura 54 – fac-símile do poema "Charleston" como publicado originalmente em página da *presença*



PRESENÇA

CHARLESTON

O jazzz
zurze, risca losangos. gumes,
planos, ângulos, sonoros motes
arrancados de dentro das pandeiretas, cornetas, timball's, serrotes
tocados por Hotentotes saltitantes
que rasgam o espaço côncavo
com os fortes botes
dos sonoros motes volantes
do jazz-band d'Ho-ten-to-tes...

Andam no ar jogos malabares de fogos de Bengala
num batuque d'Hotentotes... d'Ho-ten-to-tes
sal-ti-tan-tes no redondel d'uma sanzala.
E ela surge, toda nua,
sob a poalha luminosa e crua
d'um foco d'arco voltaico,
que, incendiando o mosaico
de sua pele tatuada à côres,
lhe dá o aspecto bizarro
d'um bronze colorido,
d'um manipanso Hotentote.

O seu corpo, asa que se desgarra,
esmurra, esbarra,
em movimentos ágeis,
elétricos,
com os sons do jazz,
pensamentos alados de Farrabraz
que esvoaçam, veloces, veloces no espaço.

As pernas são apenas
dois movimentos instáveis,
trémulos, nos espaços,
em malabárico jôgo.
E os braços,
duas antenas
vibráteis, duas
asas de fôgo
e côr
n'uma pluma de labareda.
Os olhos são duas puas,
acerados gumes,
agúdos ângulos,
orgias de fogos e lumes,
facas de prestidigitador
sunâmbulo.

Seu corpo, cansado e bambo
— tomba
sôbre almofadas de Damasco, Raz,
e panos de Trebisonda.
E o jazz
continua, já lassa a pel' dos bombos.,
bambas as cordas dos banjos.
Entanto o jazzzz zurze, risca
o espaço também já lasso e bambo.

(PARA O LIVRO POLYEDRO) *António de Navarro.*

Fonte: **Revista presença** - edição fac-similada. tomo I. Lisboa: Contexto Editora, 1993.

À vista da afirmação de Régio, deitaremos o olhar sobre "Charleston", de António de Navarro (Figura 54), se assim for possível uma conduta tão morna frente ao *frenesi* que tais versos nos impõem. Estampado em seu título já encontramos um primeiro elemento de modernidade. A projetar o título como um letreiro de "*night club*",

que se avulta frente aos olhos do leitor/espectador, Navarro faculta à arte verbal, temporal por definição, um domínio espacial bastante singular. Faz-se do texto um componente figural[109] e através da oscilação no tamanho das letras gera-se uma ilusão de profundidade visual no texto, responsável por criar uma superfície côncava no espaço da página, que dá, de fato, movimento ao título, cujo dinamismo se intensificará com o trabalho sonoro e sintático nos versos que o sucedem.

A tomar como tema a "charleston", estilo de dança influente nos anos 1920, Navarro utiliza-se das potencialidades sonoras e sintagmáticas dos versos livres que, junto aos cortes e à montagem no interior das estrofes, não apenas mimetiza o ambiente dançante, mas plasma no poema uma expressividade própria, fortemente calcada na metalinguagem, a apontar no interior dos versos seus próprios mecanismos de significação. Trata-se de uma metalinguagem que dá substância aos motes da dança e da música mobilizados pela poesia. A sonoridade do jazz irrompe no primeiro verso, oferecendo um primeiro acorde, que se amplia na repetição da consoante fricativa ("O jazzz"), e que continuará soando em todas as estrofes, a partir da reiteração desse mesmo elemento sonoro.

Em artigo publicado na revista francesa *Le Cahier Bleu*, em 1933, René Guilleré, poeta e entusiasta das artes visuais, realizaria uma interessante reflexão sobre a modernidade da "era do jazz". Para o autor,

> outrora a ciência da estética encontrava conteúdo no princípio dos elementos fundidos (...) A estética moderna é construída tendo como base a desunião dos elementos, aumentando o contraste de cada um deles com a repetição de elementos idênticos, que serve para fortalecer a intensidade do contraste. (cf. GUILLERÉ, *in* JOUVENEL, 1933-1934)

Nessa passagem, Guilleré chama a atenção para a noção de "repetição", que parece se impor na arte moderna como forma de criação estimulante, algo que definitivamente revela o espírito moderno das primeiras décadas do século XX. A repetição, enquanto desdobramento de um mesmo acontecimento no tempo, sublinha fortemente uma organização estrutural que dá às pinturas, aos filmes, à música, e à própria poesia lírica uma intensidade crescente, que rompe com a noção de unidade indivisível imposta pela tradição clássica. Perceberíamos, portanto, os referenciais jazzísticos, próprios da charleston, plasmarem-se na sequência poética de António de

[109] Os concretistas brasileiros levariam esse aspecto às últimas consequências e o poema de António de Navarro já, de algum modo, o antecipa.

Navarro por meio dos mesmos mecanismos de corte e de repetição anunciados acima:

> O jazzz
> zurze, risca losangos, gumes,
> planos, ângulos, sonoros motes
> arrancados de dentro da pandeiretas, cornetas, timball's, serrotes
> tocados por Hotentotes saltitantes
> que rasgam o espaço côncavo
> com os fortes botes
> dos sonoros motes volantes
> do jazz-band d'Ho-ten-to-tes...

Navarro compõe um poema visualmente ágil, que acompanha a partir de cortes rápidos, o ritmo sincopado imposto pelos *enjambements* e pela repetição harmônica das consoantes fricativas e vibrantes ("z"; "s"; "r"), entrecortadas pelas oclusivas "p", "t" e "b". A compor uma atmosfera quase etnopoética[110], emulando o ritmo sonoro e dançante dos batuques africanos, o corpo feminino surge ironicamente divinizado pelo instante musical arrebatador ("que, incendiando o mosaico/ de sua pele tatuada a cores,/ lhe dá o aspecto bizarro/ d'um bronze colorido,/ d'um manipanso Hotentote."), resquício tribal maculado ("... d'Ho-ten-to-tes/ sal-ti-tan-tes no redondel d'uma sanzala."), e ao mesmo tempo exaltado dentro da modernidade do jazz sulista ("O seu corpo, asa que se desgarra,/ esmurra, esbarra,/ em movimentos ágeis,/ elétricos,/ com os sons do jazz," (cf. RÉGIO, in presença, 1993, tomo 1, n. 6, p. 6). Charleston, de António de Navarro, é todo sonoridade e movimento. Expressa uma liberdade total de criação em seus versos livres e brancos e realiza uma justaposição de enquadramentos, sequências frasais rapidamente cortadas para uma nova sequência, a encadear imagens oblíquas e entrecortadas, no ritmo inventivo e rigorosamente improvisado do Jazz.

Ressaltamos, no comentário ao poema de Navarro, a ideia de corte e de repetição, técnicas que o filósofo Giorgio Agamben notabilizaria em seu estudo sobre a linguagem fílmica, e que a investigadora portuguesa Joana Matos Frias (2016) apontara como conceitos-chave de um possível estatuto transmedial, o qual se pode aplicar a diferentes sistemas de arte (desde que modernos, em oposição ao clássico acadêmico). A linguagem do cinema surge, no seguimento de uma análise poética, não apenas a influenciar o pensamento crítico com seus termos próprios, mas, e mais importante, surge a iluminar mecanismos técnicos utilizados pelo poeta em seu

[110] Aos moldes do que faz, de certo modo, Leitão de Barros, em *Maria do Mar* (1930)

próprio sistema de linguagem. O poeta Fernando Pessoa, em uma de suas contribuições à *presença*, deixaria falar a esse respeito seu gênio literato:

> Toda a arte é uma forma de literatura, porque toda a arte é dizer qualquer coisa. Há duas formas de dizer – falar e estar calado. As artes que não são a literatura são as projeções de um silêncio expressivo. Há que procurar em toda a arte que não é a literatura a frase silenciosa que ela contém, ou o poema, ou o romance, ou o drama. (...) linhas, planos, volumes, cores, justaposições e contraposições, são fenômenos verbais dados sem palavras (PESSOA, *in presença,* 1993, tomo 3, n. 48, p. 3).

Buscamos, no entanto, inverter esse paradigma pessoano, propondo uma outra possibilidade de leitura teórico-analítica interartes. A partir do poema de António de Navarro, percebemos imergir um vocabulário visual e sonoro, pois cinematográfico e musical, a compor metáforas, símiles e símbolos, elementos fulcrais às possibilidades de interação entre sistemas distintos de realização artística, ponto de chegada ou fim de qualquer expressão de arte, como fez ver José Régio.

Por ora, pudemos verificar que o grupo presencista leu bem um importante momento das artes modernas, e particularmente do cinema mundial. Além disso, constatamos como souberam discernir no panorama da literatura e das artes portuguesas daquele momento, o que era consistente, viçoso e fértil entre o que se mostrou joio entre as manifestações artísticas mais festejadas, a nascerem sem raízes fortes, sem estrutura firme e fadadas ao esquecimento, como o próprio tempo acabou por atestar. Pois assim como o movimento Expressionista, a revista *presença* também foi semente forte a germinar no pensamento estético dos muitos artistas que a sucederam.

4.4 A realidade emocional: um estudo comparado entre o cinema de Andrei Tarkovski e a poesia de Arseni Tarkovski

Colocaremos em evidência, neste momento do estudo, uma perspectiva crítica sobre a natureza poética que concerne a poesia de Arseni Tarkovski e o cinema de seu filho, Andrei Tarkovski, cujos trabalhos e linguagens interrelacionam-se o tempo todo, de modo implícito e, por vezes, também explícito, a interrogarem-se mutuamente, uma vez que passam a superar, em última análise, os laços consanguíneo e intelectual que aproximam poeta e cineasta, conseguindo ir além. Nossa proposta é compreender a presença de dois espíritos críticos que expressam,

em seus respectivos meios de linguagem, uma experiência subjetiva do tempo, fazendo imergir leitor e espectador em um complexo residual de imagens e de sonoridades que dispõem, sistemática e relacionalmente, componentes memoriais, históricos e pessoais. Sob a chave de leitura comparatista, abordaremos, a seguir, as relações tensivas e quase disjuntivas de algumas de suas principais obras, procurando permanecer sempre na fronteira entre esses dois meios de expressão estética.

4.4.1 *O Espelho*, de Andrei Tarkovski

O filme *O Espelho* pode ser tomado como o epicentro da filmografia de Andrei Tarkovski. Lançado em 1974, o filme coloca-se no centro de uma esfera artística pulsante, que abrange temas e procedimentos espargidos até os filmes cronologicamente mais periféricos (estes resultantes de momentos distintos de maturidade e de entusiasmo) e com agudez se concentram nessa obra de centro, resultando uma espécie de síntese temática e estilística de todo um modo autoral de pensar o cinema e as artes a ele relacionadas. Se tivéssemos que destacar uma obra audiovisual que representasse Andrei Tarkovski em seu mais alto grau de criação artística, sem com isso minimizar a relevância de suas demais obras, seria certamente *O Espelho*, a qual se prostra como um farol sobre a terra familiar do diretor, a fazer reluzir em cada uma de suas outras obras valiosas correspondências de estilo e de pensamento. Tarkovski sempre esteve, de fato, a ampliar em seus filmes, e cada um ao seu modo, um único jeito de fazer cinema.

Esse ponto central, ao mesmo tempo autobiográfico e autoconsciente de sua linguagem, nos permite estabelecer, por sua vez, linhas de pensamento estético que se ligam com estreiteza a todos seus outros longas-metragens, anteriores à produção de 1974, como *A infância de Ivan* (1962), *Andrei Rublev* (1966) e *Solaris* (1972), e também os seguintes a ela, como *Stalker* (1979), *Nostalgia* (1983) e *Sacrifício* (1985), formando juntas um complexo e coeso tecido de reflexões cinematográficas, cujas linhas, se postas em perspectiva, estabelecem a profundidade de *O Espelho*, este “ponto de fuga” e ao mesmo tempo centro sistólico do pulsar da vida e da arte de Andrei Tarkovski.

Pensado inicialmente como um filme ancorado na representação da “figura materna”, O Espelho, inicialmente intitulado *Um Dia branco, branco*, manteve desde

seus esboços iniciais esse lastro de arquétipos familiares, fazendo emergir, de uma multiplicidade de reflexões especulares, distintas gerações de mães e filhos, que aparentemente separadas pelo tempo, mantêm entre si uma conexão afetiva e repleta de pungentes simbolismos. Nesse filme, o aspecto autobiográfico é, portanto, determinante à certa disposição estrutural das imagens e também incontornável à leitura de algumas de suas camadas de significação.

Todavia, o filme nasce não apenas, ou exclusivamente, das memórias pessoais do narrador-realizador, mas, e talvez com mais intensidade, das memórias sensíveis da mãe, e de sua própria presença física e emocional no longa-metragem. As memórias maternas, e em momentos-chave sua presença física na cena, constituem componentes dramáticos fulcrais à estruturação do filme como uma unidade artística, somando-se a ela a ausência paterna, cuja voz em *off* é presença ouvida durante a leitura dos poemas. Deste modo, identidades familiares memoriais parecem então constituir a base para uma reflexão dos afetos e para a expressão da culpa e da busca por redenção encenada pelo narrador e, ao mesmo tempo, realizador de sua própria obra[111].

Já em sua abertura, *O Espelho* apresenta um enigmático introito, que parece prenunciar uma proposta estética que irá permear todo o filme, como se estivesse a oferecer ao espectador, ao mesmo tempo que uma introdução ao modo com que as imagens encontrar-se-ão entre si associadas, uma chave para sua interpretação. A sequência inicial traz o menino Ignat, alter ego de Andrei Tarkovsky, ligando um aparelho de televisão, cuja imagem surge com interferência. Não há nitidez na imagem televisiva. Há um corte para uma sessão de terapia hipnótica/fonoaudiológica, e nessa a voz também sofre interferência. O ritmo das palavras e sua compreensão são constantemente interrompidos pela gagueira do jovem paciente. Essa introdução parece indicar algo que se evidencia em todos os filmes do diretor, a relação essencial e simbiótica entre a palavra e a imagem, em razão de que pela palavra dita e pela imagem vista faz-se em sua filmografia a comunicação íntima e sincera entre o realizador e o espectador. Uma espécie de “cura” ou “expiação” abre-se pelos afetos, e estes encontrarão lugar nas instâncias do olhar (as pinturas de Leonardo Da Vinci e

[111] “Eu fiz *O Espelho* para me libertar dessas memórias dolorosas. Mas quando terminei, era ainda pior – um vácuo, não havia nada para substituir as memórias” (BLAIR, 2014, p. 73) [tradução nossa do original: “I made *Mirror* in order to free myself from those painful memories. But when I’d finished it was even worse – a vacuum, there was nothing to take the place of the memories”].

de Albrecht Dürer [1471-1528]), do manusear[112] (na montagem cinematográfica dos planos [blocos de tempo]) e do falar (com a leitura dos poemas do pai, feitas pelo próprio Arseni Tarkovski).

Sob esse aspecto, cabe ressaltar a presença do poeta Arseni Alexandrovich Tarkovski ainda mais determinante para a formação do pensamento cinematográfico de Andrei, filho do primeiro casamento do poeta com a atriz Maria Ivanova Vishnyakova. Assim como a poesia de Alexander Pushkin (1799-1837) e as personagens de Fiodor Dostoiévski (1821-1881), os poemas do pai influenciaram em grande medida o imaginário do diretor, que via no trabalho do poeta não só um meio de experienciar uma determinada sensibilidade sobre a paisagem natural russa e sobre sua história, como também reconhecia fortemente em seus versos uma atualização dos laços com um passado íntimo e familiar, ao qual pertence seu próprio tempo pessoal. É a este tempo familiar que Tarkovski se conecta concretamente, fazendo do trabalho como cineasta um desdobramento autônomo e singular das inflexões poéticas que, de certo modo, conservaram entre suas camadas de significado as próprias memórias paternas.

Estaríamos errados, ou ao menos não compactuados com as posições dos autores, se procedêssemos uma analogia estrutural entre as obras cinematográficas e literárias que nos propomos analisar neste capítulo. Negaríamos, à vista disso, suas ideias de origem, e mesmo que fosse uma postura autêntica e honesta de investigação, acreditamos não estarmos próximos de ambas as expressões poéticas, mas proferindo aforismos contra elas. “Como conhecer as coisas senão sendo-as” (LIMA, 1959, p. 808), escreve o poeta Jorge de Lima (1893-1953) em *Invenção de Orfeu* (1952). Não é possível ser as ideias do autor, mas ver na sua realização princípios que subjazem sua manufatura no momento em que se fazem a si próprias.

É imprescindível, diríamos inevitável, observar os poemas de Arseni Tarkovski como parte integrante do organismo cinematográfico de *O Espelho*, atentando-se às sequências fílmicas mais próximas a cada um deles e que se fazem escopo para sua realização, não como moldura, mas como uma espécie de contexto audiovisual com o qual o texto lido amalgama-se em um fluxo temporal homogêneo e pleno de

[112] Segundo Gilles Deleuze, fora Robert Bresson (1901-1999) o cineasta que melhor propôs um cinema das mãos. Algo que iremos ver acontecer também em Andrei Tarkovski. A montagem seria como folhear as páginas de um filme como se folheiam as imagens memoriais de um álbum de fotografias no fluxo temporal daquele que observa e recorda, as mãos interligam, pois, os planos da rememoração.

ressonâncias, afetos, impressões e significações. Segundo a pesquisadora e tradutora Kitty Hunter Blair, em *Poetry and film: artistic kinship between Arsenii and Andrei Tarkovski*:

> Muitos de nós vão aos poemas depois de verem os filmes, nos quais aqueles aparecem em contraponto e penetrados pelo universo fílmico, interagindo com as imagens visuais e tornando-se parte de uma já complexa reflexão sobre o tempo, a natureza, arte, família e o destino individual. Como o espectador os ouve, parecem totalmente naturais, apesar da originalidade de um entrelaçamento da poesia com a imagem cinematográfica.[113] (BLAIR, 2014, p. 13) [tradução nossa]

A partir das considerações de Blair, constatamos vir à tona o que poderíamos caracterizar como uma poesia em estado de cinema, a se realizar junto e por meio do mecanismo cinematográfico, ou seja, como parte de sua composição, tendo sua própria estrutura poético-verbal amalgamada ao contínuo espaciotemporal da imagem fílmica. Não há dissociação ou sobreposição entre imagem e palavra. Há verdadeiramente uma coexistência mútua e interativa de significantes verbo-visuais. Como afirmará Blair mais adiante em seu texto: "No cinema, um poema realiza-se simultaneamente com as imagens visuais; o filme também tem a capacidade de dar à realidade fora da tela tanto imediatismo quanto dá às imagens moventes do quadro fílmico"[114] (BLAIR, 2014, p. 56) [tradução nossa].

Em *O Espelho*, quatro poemas de Arseni Tarkovski são integralmente declamados: "Primeiros encontros" ("First Times Together", *in* TARKOVSKY, 2015, p. 111; 2010, p. 117); "Ontem fiquei esperando desde manhã" ("Yesterday morning I began waiting for you", *in* TARKOVSKI, 2015, p. 21; 2010, p. 147); "Vida, vida" ("Life, Life", *in* TARKOVSKY, 2015, p. 127; 2010, p. 169); e "Eurídice" ("Eurydice", *in* TARKOVSKY, 2015, p. 107; 2010, p. 189). Esses poemas realizam-se sob as imagens e sob os sons diegéticos do filme, lidos na voz em *off* do próprio poeta. Segundo Blair, os poemas paternos em *O Espelho* (1974), diferindo-se das suas ocorrências em *Stalker* (1979) e *Nostalgia* (1983), mostram-se fundamentais na elaboração do conceito e na composição da própria estrutura fílmica, tornando o poeta uma "*persona dramatis*" central (cf. BLAIR, 2014, p. 35).

---

[113] "Most of us come to the poems after seeing the films, where they counterpoint and penetrate the filmic world, interacting with the visual images and becoming part of an already complex meditation on time, nature, art, Family and individual fate. As the viewer hears them they seem utterly natural, despite the originality of such an interweaving of poetry and cinematic image" (BLAIR, 2014, p. 13)

[114] "In cinema a poem works simultaneously with visual imagens; film also has the capacity to give offscreen reality as much immediacy as the moving images on screen." (BLAIR, 2014, p. 56)

Assim como todos os outros poemas que também serão declamados ao longo do filme, “Primeiros encontros”[115] tem conservada sua entonação verbal original. O poema apresenta imagens de lírica correspondência entre a Natureza, imensa, envolvente e recoberta pelos fatos banais do cotidiano, e os sentimentos mais particulares e amorosos do eu lírico, que se materializam enquanto reminiscências, visões e sinestesias matizadas pelo tempo passado que as conformam[116] – “Todo instante que passávamos juntos/ Era uma celebração”(TARKOVSKI, 2010, p. 117). De um presente, possivelmente coabitado pela solidão e nostalgia, a voz poética volta-se enternecida, e com profundo arrebatamento, a cenas do passado vivido com a mulher amada. Juntos transitam das mais íntimas sensações impressas no tempo às revelações mais universais de sua condição – “No mundo inteiro, nós dois sozinhos.”; “Entre nós como uma sentinela, / Era colocada a água, laminar e firme. / (...)/ Enquanto isso o destino seguia nossos passos/ Como um louco de navalha na mão” (TARKOVSKI, 2010, p. 117). Envolvem e concernem as lembranças desse eu os momentos com a mulher – “uma celebração, como a Epifania” (TARKOVSKI, 2010, p. 117). A presença dela sob a forma poética é responsável por transfigurar o mundo todo, apresentando-o em um nível espiritual e subjetivo de existência – “Estonteante como uma vertigem, corrias”; “Havia rios vibrantes dentro do cristal, / Montanhas assomavam por entre a neblina, mares espumavam, / E tu seguravas uma esfera de cristal nas mãos” (TARKOVSKI, 2010, p. 117), cuja apreensão é impossível fora do misterioso fluxo vital do tempo sensível – “Éramos conduzidos, sem saber para onde; / Como miragens, diante de nós recuavam / Cidades construídas por milagre, / Havia hortelã silvestre sobre nossos pés” (TARKOVSKI, 2010, p. 117). Os movimentos espaciotemporais são prosaicos – “corrias escada abaixo dois degraus por vez”; “Dormias, os lilases estendiam-se da mesa” (TARKOVSKI, 2010, p. 117), mas sua experiência é poética, imensurável para o eu lírico, uma composição de íntima contemplação – “Acordavas e transfiguravas/ As palavras que as pessoas pronunciam todos os dias” (TARKOVSKI, 2010, p. 117).

---

[115] Este primeiro poema declamado por Arseni Tarkovski em *O Espelho* traz em seu título, первые свидания, uma incontornável dificuldade de tradução do original russo. Para Kitty H. Blair, a palavra *svidania* – “свидания”, pode significar ‘vendo-se’ e também “estar na visão do outro”. (BLAIR, 2014, p. 39) [tradução nossa].

[116] O tempo verbal predominante é o passado, “todos os momentos possuem uma dimensão eterna”, segundo Blair, e “a felicidade só pode ser lembrada” (BLAIR, 2014, p. 39-40) [tradução nossa do original “every moment had na eternal dimension (...) it may suggest a happiness so intense that Maria cannot bear to remember it”].

A palavra torna-se, pois, elemento transfigurador das coisas do mundo, envolvendo-as numa ressoante felicidade sustentada pela potência poética da recordação. Os versos de Arseni Tarkovski estabelecem imagens de uma harmonia amorosa que reordena o mundo sensível. O espaço ao redor torna-se infinito, e o casal parece, por meio de uma linguagem quase religiosa, no sentido latino do termo, entrar em conexão com o universo, o qual se expande indefinidamente sobre as pálpebras (cf. BLAIR, 2014, p. 40). As rememorações que o poema evoca e cujas formas envolvem o espaço do presente, podemos pensá-las como uma pedra incandescente lançada dentro de um copo cheio de água, fazendo-o transbordar em vapor e fluidez. Quando ouvido em *O Espelho*, já como parte integrante e indissociável da sequência fílmica, o poema passa a realizar-se no interior de um outro e específico fluxo poético do tempo. Passa, agora, a estar impregnado e determinando por outras imagens, com as quais interage em um novo universo de sentidos.

Maria, personagem interpretada por Margarita Terekhova, representa a mãe do narrador/realizador, e acaba de despedir-se de um médico desconhecido que, aparentemente perdido, passara por sua casa enquanto ela esperava, com seus filhos pequenos, a volta do marido há muito tempo ausente. Com a partida do forasteiro, a mulher volta-se e caminha da campina em direção ao interior da casa, onde passa a observar os filhos sentados à mesa. No momento em que Maria volta-se à casa, passamos a ouvir os primeiros versos declamados por Arseni, como se a voz deste estivesse não apenas sob a imagem, mas presente nos pensamentos da própria personagem[117].

Tomando a sequência em sua totalidade, é a voz do pai que permeia o fluxo desses planos, como uma presença espiritual cuja ausência física desperta, de diferentes maneiras, sentimentos em ambas as personagens, mãe e filho. Segundo Blair, “A voz acústica habita a imagem e, portanto, turva os limites entre o dentro e o fora da tela.”[118] (BLAIR, 2014, p. 38) [tradução nossa]. Nesse jogo de olhares e de vozes entre o fora e o dentro, ouvem-se os últimos versos da primeira estrofe lida por Arseni. Aleksei deixa o quadro e uma mulher surge para levar no colo uma criança que está a dormir.

---

[117] Segundo Blair, “a voz do poeta parece estar no ar e na sua cabeça [de Maria]” (BLAIR, 2014, p. 39) [tradução nossa do original: “The poet’s voice seems to be in the air and in her head”].

[118] “The acousmetric voice inhabits the image and thus blurs the boundaries between onscreen and offscreen.” (BLAIR, 2014, p. 38).

Inicia-se a segunda estrofe do poema. Um novo corte leva à cena no interior da casa (Figura 55). Sobre a mesa, um gato lambe o leite derramado, framboesas e pão compõe o pequeno-almoço dos dois meninos. Aleksei está junto ao irmão sentados à mesa e são observados pela mãe. Envoltos pela harmonia ressoante dos versos, os objetos sobre a mesa parecem impregnados pela lembrança de um tempo afável e próspero, não apenas por suas qualidades simbólicas inerentes, como o "leite" a simbolizar "maternidade", mas principalmente pelo modo como tais elementos "duram" na cena, como o açúcar a cair sobre a cabeça do gato, a exemplo, funciona enquanto expressão palpável da passagem do tempo, grãos de areia a escorrer em uma ampulheta, a "doçura passageira da infância"[119] (BLAIR, 2014, p. 40) [tradução nossa], diria Blair. Neste momento, ouvem-se os versos "Eu dizia, 'Abençoada sejas!'/ E sabia que minha benção era impertinente" (TARKOVSKI, 2010, p. 117).

Figura 55 – Plano detalhe dos meninos à mesa em *O Espelho* (dir. Andrei Tarkovski, 1974)

Fonte: **O ESPELHO**. Direção de Andrei Tarkovski. RUS/ITA. Versátil Home Vídeo. 1962/1983. (DVD)

Em Tarkovski, a mobilidade dos objetos e sua inevitável queda no quadro fílmico (como um livro que despenca do parapeito, ou quando o açúcar é derramado e um castiçal desliza sobre a mesa) parecem marcar, sob o peso natural dos corpos, o estado inerente do tempo. A queda constitui algo de essencial a colocar a matéria inerte no fluxo de um tempo terrestre e humano. Sequências de queda inesperadas e absolutamente banais são recorrentes e demarcam essa impressão surpreendente de

[119] "the passing sweetness of childhood" (BLAIR, 2014, p. 40)

um estado de permanência do tempo, aspecto estudado com profundidade por Henri Bergson, e pelo filósofo denominado *durée*, e que reiteramos em prolongada discussão ao longo dos capítulos anteriores, pois trata-se de um substrato teórico fundamental para nosso estudo.

Retornando à sequência de *O Espelho*, exatamente de onde paramos a pouco, encontramos os dois meninos, juntamente com os objetos dispostos na mesa, movendo-se em direção à mãe através de um suave *travelling* para frente, executado pela câmera. A leitura do poema revela, em um simultâneo jogo de descrições, semelhante movimento: “os lilases estendiam-se da mesa/ Para tocar tuas pálpebras com um universo de azul” (TARKOVSKI, 2010, p. 117). Em um canto da sala, ao fundo, Maria observa as crianças. A câmera move-se, e entre os meninos em primeiro plano e Maria ao fundo percebemos a cama, como a demarcar na profundidade do campo um fragmento de tempo subjetivo. Presente e passado conectam-se por meio dessa cama, que se torna símbolo visual de maternidade e, também, da lembrança de um enlace amoroso[120], um contínuo temporal que encontra suas correspondências sob o olhar da mulher (Figura 56). Há, pela sobreposição dos constituintes figurais da imagem, uma correspondência entre a cama e o ventre de Maria, num movimento que parece revelar a origem de tudo, o tempo em sua plena “duração”, apenas com um gesto simples e contínuo do olhar sob o espaço-tempo composto pelo quadro fílmico.

Figura 56 – Plano em profundidade de Maria atrás da cama, em *O Espelho* (dir. Andrei Tarkovski, 1974)

[120] “então vemos o ferro forjado enrolado da cama (talvez a cama onde as crianças foram concebidas” (BLAIR, 2014, p. 40) [tradução nossa do original “we then see the curled wrought iron of the bedstead (perhaps the bed where the children were conceived”].

Fonte: **O ESPELHO**. Direção de Andrei Tarkovski. RUS/ITA. Versátil Home Vídeo. 1962/1983. (DVD)

Essa sequência inicial de *O Espelho* revela-se um momento de intensa concentração do tempo, ou cristalização da imagem, como observaria Gilles Deleuze (cf. DELEUZE, 2015). Nesse momento, acabamos de ouvir a segunda estrofe do poema, e Maria, no centro do quadro e ao fundo, parece envolvida pelas sombras de um passado lírico e amoroso, seu olhar confunde a terna rememoração ao sentimento lancinante da espera no tempo presente, a conferir um peso existencial incompatível com a leveza infinita do outrora, tão espiritual e transcendente que só poderia se revelar em uma outra disposição da realidade, como um sonho ou a experiência imagética de um poema. Segundo Blair, porém, nesta sequência de *O Espelho*, "tudo é terrestre"[121] (BLAIR, 2014, p. 40) [tradução nossa].

Concordamos com Blair, reiterando, nessa visão acerca da queda a ideia de uma comprovação da realidade material dos objetos no interior do tempo fílmico, como o tempo imanente das coisas, ou seja, fixa nessa passagem o vazio da ausência, por ser mais próximo ao presente, isto é, mais próximo da vida ordinária, convencional. No cinema de Tarkovski, a lentidão da queda, como se fosse um temporário impedimento, e, por outro lado, a levitação enquanto negação da queda, equivalem ao tempo contrário ao terrestre, é momento de transcendência e revitalização das memórias. Trata-se da suspensão da realidade que se faz em poesia.

Ainda nessa cena inicial, no interior da casa, a câmera passa a acompanhar o olhar de Maria. Sentada próxima ao parapeito da janela aberta, ela observa a paisagem natural emoldurada, uma campina fresca e úmida ecoa visualmente os versos da penúltima estrofe do poema. Neste, a natureza parece compartilhar a felicidade dos amantes que por ela passeiam: "Havia hortelã silvestre sob nossos pés, / Pássaros faziam a mesma rota que nós, / E no rio peixes nadavam correnteza acima, / E o céu se desenrolava diante de nossos olhos"[122] (TARKOVSKI, 2010, p. 117). O corte é decisivo aqui. Da ampla paisagem natural vista da janela por Maria, uma imagem cristal faz coexistir junto às reminiscências de um passado rememorado uma paisagem natural que reflete um estado interior. Com as primeiras gotas de chuva, temos a antecipação, no presente, do transbordar de uma angustiosa espera, e que

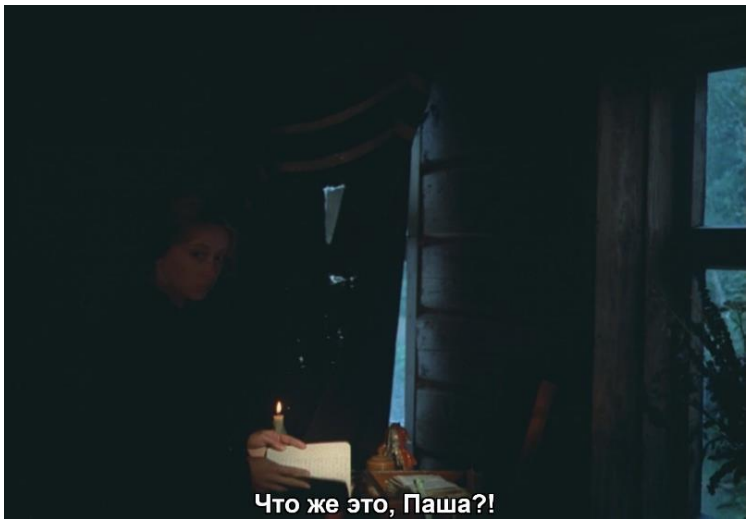
[121] "all is earthbound." (BLAIR, 2014, p. 40)
[122] "Сама ложилась мята нам под ноги,/ И птицам с нами было по дороге,/ И рыбы подымались по реке,/ И небо развернулось пред глазами..." (TARKOVSKI, 2015, p. 112).

visualmente se expressa sob o rosto de Maria em lágrimas, passando a ser visto em contra plano em relação à natureza, enquadrada anteriormente. Os tempos passado e presente tencionam-se na justaposição dos quadros, enquanto ouvimos a estrofe final e seus dois incisivos versos: “Enquanto isso o destino seguia nossos passos/ Como um louco de navalha na mão”[123] (TARKOVSKI, 2010, p. 117). Kitty Blair evidência com pertinência o caráter ao mesmo tempo penetrante e discordante que o último verso expressa em sua sonoridade, a assinalar, com precisão, analogias determinantes entre palavra e imagem e entre som e sentido: “assustadoramente, a última linha traz os sons *sbr**ee**tvoioo vrook**ie*** (‘com uma navalha na mão’), afiados e discordantes.” (BLAIR, 2014, p. 40)[124] [tradução nossa].

Terminado o poema de Arseni, cujas últimas palavras ainda parecem ecoar no pensamento da personagem, Maria toma em mãos o caderno de anotações que repousava sobre a cômoda, junto à vela acesa (Figura 57). Poderia tratar-se dos manuscritos do marido, pois ambos se encontram separados pelo destino, cindidos pela lâmina do tempo cronológico e convencional. No entanto, palavras e imagens parecem conectá-los em uma existência espaciotemporal singular. Não apenas os versos recitados, mas, numa espécie de espelhamento entre imagem e citação, a vela presente no cenário torna-se um objeto da presença do poeta, em uma condição prometeica de existência. O dentro e o fora novamente se fundem. A referência biográfica e ao mesmo tempo poética é parte inerente ao filme e constitutiva de seu universo. Não há simbolismo inerentes ao objeto, há memória e intencionalidade. Assim como na poesia, em que a palavra tem minimizado seu *status* vocabular de origem, o qual carrega uma gama de significados não só denotativos, mas suas simbologias usuais, os objetos, cores e formas no cinema também adquirem sua autonomia de significação, e passam a figurar metáforas dentro do universo singular que as concernem e determinam.

[123] “Когда судьба по следу шла за нами, Как сумасшедший с бритвою в руке” (TARKOVSKI, 2015, p. 112)
[124] “Chillingly, the last line brings the sounds *sbr**ee**tvoioo vrook**ie*** (‘with a razor in his hand’), sharp and discordant.” (BLAIR, 2014, p. 40)

Figura 57 – Plano médio de Maria com o livro e a vela, em *O Espelho* (dir. Andrei Tarkovski, 1974)



Fonte: **O ESPELHO**. Direção de Andrei Tarkovski. RUS/ITA. Versátil Home Vídeo. 1962/1983. (DVD)

> *Vela*
>
> Uma pequena língua amarela cintila.
> A vela goteja e goteja.
> Assim é como você e eu vivemos –
> nossas almas acendem, a carne desaparece.[125] (TARKOVSKI, 2015, p. 3)

Abaixo, segue uma segunda versão em português do poema de Arseni Tarkovski transcrito acima e que será nosso objeto de análise a seguir:

> *É a chama amarela cintilante*
>
> É a chama amarela cintilante
> A vela está gotejando.
> Você e eu vivemos assim –
> Almas em chamas, corpos derretendo.[126] (TARKOVSKI, *in* BLAIR, 2014, p. 107)

---

[125] Tradução nossa a partir da versão inglesa de Philip Metres e Dimitri Psurtsev:
Candle
A small yellow tongue flickers.
The candle drips and drips.
This is how you and I live –
our souls flare, flesh disappears. (METRES&PSURTSEV, 2015, p. 3)

[126] Tradução nossa a partir da versão inglesa de Kitty Blair:
'*Its yellow flame twinkling'*
Its yellow flame twinkling
The candle is guttering.
You and I live like this –
Souls on fire, bodies melting. (BLAIR, 2014, p. 107)

Poema de juventude de Arseni Tarkovski, “Vela” (“*Candle*”), ou “É a chama amarela cintilante” (“*Its yellow flame twinkling*”), foi escrito em 1926, e traz uma das imagens mais centrais da poética do autor: a “vela acesa”. Observamos esse pequeno objeto simbólico realizar-se na sequência de *O Espelho* de modo sutil e natural, atualizando uma correspondência de signos visuais e metafóricos entre poeta e realizador, e que passam a orbitar, em ambos os autores, o afeto da figura feminina. “***свеча***”[127] expressa numa singela e poderosa imagem metafórica a visão de uma existência finita que se ligada e deixa-se consumir ao infinito, um objeto que de igual modo liga-se ao tempo espiritual e ao tempo material da vida humana. Numa vela, o corpóreo e o evanescente coexistem e consomem-se mutuamente. No poema de Arseni, a alma queima e acende ao céu, a carne volta-se à terra e também desaparece. Há um sentido vertical ascendente e ao mesmo tempo descendente, ambos movendo substâncias tão opostas quanto complementares.

Em uma sequência de exímia execução em *O Espelho*, e de uma beleza singular, a tristeza de Maria e a presença espiritual de Arseni encontrarão ecos na chuva e no fogo. Após avisar as crianças sobre o incêndio em um celeiro, Maria sai para a varanda, logo acompanhada pelos filhos. A câmera permanece no aposento e recua lentamente, a tempo de presenciarmos a queda de um jarro. Indo além da presença de um relógio no cenário (símbolo convencional e vulgar do tempo), a temporalidade torna-se verdadeiramente palpável na queda do objeto, mais uma entre outras a que já referimos e que parecem representar com exatidão a concepção de “bloco de tempo” enunciada por Andrei Tarkovski em *Esculpir o tempo*.

O movimento seguinte, que enquadra o reflexo especular das duas crianças sob a soleira da porta, compõe na cena um jogo expressivo de reflexo e espelhamento, realizando cinematograficamente mais uma vez a fusão entre o dentro e o fora do quadro, agora por meio de uma montagem plástica dentro do contínuo temporal do plano, recurso que será reiterado em outras sequências do filme. Essa construção cinematográfica alude a composição plásticas como as do pintor espanhol Diego Velásquez (1599-1660) e as do flamengo Jan van Eyck (1390-1441), entre outros artistas em que o espelho, em suas obras, reflete o que está fora, trazendo-o para dentro do quadro.

---

[127] Vocábulo russo traduzido como “Candle” e como “vela”, respectivamente, em versões inglesas e portuguesas do poema.

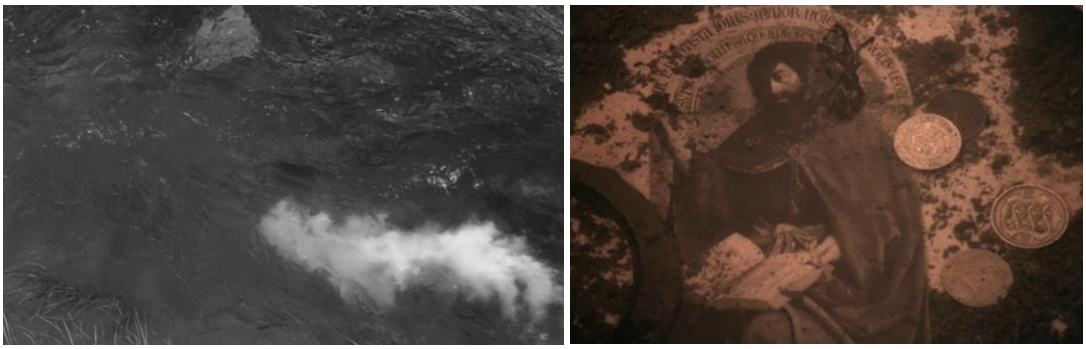
Em Tarkovski, a chuva parece trazer para baixo, para a terra, o que paira no ar, como ideia, o que é imaterial, como as próprias lembranças. Trata-se de um presente liquefeito que transborda quando penetrado pelo passado sob a forma de reminiscências. As lágrimas de Maria e a vela acesa, componentes de uma mesma sensação de intimidade familiar, como unidade memorial indissociável posta no interior da casa, ganham proporções infinitas através dos componentes externos e naturais, numa espécie de correspondência cósmica entre indivíduo e Natureza, em que o subjetivo e o objetivo se realizam ao mesmo tempo, se correspondem e dialogam, mas hesitam em confundirem-se, como o fazem o celeiro em chamas e a chuva (Figura 58).

Figura 58 – Plano aberto do celeiro em chamas sob a chuva, em *O Espelho* (dir. Andrei Tarkovski, 1974).

Fonte: **O ESPELHO**. Direção de Andrei Tarkovski. RUS/ITA. Versátil Home Vídeo. 1962/1983. (DVD)

Algo semelhante vemos acontecer em outros filmes de Andrei Tarkovski, como em seu *Andrei Rublev* (1966), quando um branco leitoso toma a superfície de um riacho, proveniente dos pinceis do artista que acabara de ser morto sobre as águas correntes (Figura 59); ou em *Stalker* (1979), em que objetos permanecem no fundo da água enquanto substrato de um tempo passado que resiste e se cristaliza sob a superfície do tempo presente e corrente, como resíduo de memória que persiste no fluxo das imagens (Figura 59).

Figura 59 – Planos detalhe de *Andrei Rublev* (dir. Andrei Tarkovski, 1966) e de *Stalker* (dir. Andrei Tarkovski, 1979)



Fonte: **ANDREI RUBLEV**. Direção de Andrei Tarkovski. RUS. Obras Primas. 1966. (DVD) e **STALKER**. Direção de Andrei Tarkovski. RUS. Obras Primas. 1979. (DVD).

Trata-se do tempo que permanece, que dura em sua permanecência. As imagens cinematográficas tornam-se, portanto, também realizações poéticas da palavra a se expressarem cinematograficamente, e apenas como cinema poderiam fazê-lo, as ideias e sentimentos quando expressos sob a voz do poeta no filme adquirem uma materialidade plástica impossível de existir fora do tempo fílmico. Sobre a obra poética de Arseni Tarkovski, Blair observa que

> as imagens de fogo se repetem nos poemas com a mesma frequência que a água, com uma delicada intensidade no primeiro poema "*Its yellow flame twinkling*', em que a vela representa o amor, até o último "*Sight is fading – my power*", em que o poeta vê a si mesmo como uma vela. Em toda sua obra, Arseni equivale palavra e luz. Imagens de fogo variam desde a frágil luminosidade da chama de uma vela a fogueiras, incêndios e destrutivas conflagrações de guerra e cataclismos. (BLAIR, 2014, p. 15).[128] [tradução nossa]

Assim como na poesia de Arseni Tarkovski, no cinema de Andrei, o fogo torna-se componente espiritual, lembrança e personificação do infinito. Trata-se de uma centelha que ilumina, para lembrarmos os escritos do filósofo francês Gaston Bachelard (1884-1962), porque ao mesmo tempo que ilumina uma lembrança a traz da obscuridade a luz, como diria Henri Bergson. O fogo também consome o presente em sua duração, é como se sua permanência estivesse sempre a lembrar que o futuro é ausência, sua presença ao mesmo tempo que ilumina o passado e lhe traz luz também carrega em si a consciência de que o futuro é a consumação dessa ação: é

[128] "Fire images recur in the poems as often as water, from the delicate intensity of the early poem 'Its yellow flame twinkling', where the candle represents love, to the late 'Sight is fading – my power', where the poet compares himself to a candle. All through his work the poet equates words and light. Fire images range from the fragile, Lucent candle flame to bonfires, campfires and the destructive conflagrations of warfare or cataclysm" (BLAIR, 2014, p. 15)

cinza, pois a brasa aponta para a cinza que virá, ilumina-a no presente. Blair apresenta uma imagem poderosa nesse sentido: para a autora, estamos falando de uma presença que, ao mesmo tempo, se projeta e se apaga (se queima) [cf. BLAIR, 2014]. Há, nesse sentido, uma homenagem que Tarkovski faz, sem saber, ao cineasta Ingmar Bergman (1918-2007), ao rememorar o início de um dos filmes mais complexos do diretor suéco, *Persona* (1966), em que a ruptura na película do próprio filme, após uma fagulha no projetor, promove um corte na própria linguagem. Talvez não se trate de uma homenagem consciente, mas nos parece que há um diálogo por correspondência de ideias entre os dois realizadores.

Percebemos nesses dois artistas um universo simbólico de elementos naturais ser mobilizado pela instância poética da linguagem cinematográfica. Nessa instância, o símbolo se enriquece, porque de natural passa à artificial, e assim vira signo poético, a adquirir sua singularidade no curso da expressão de sua artificialidade em alto grau de modulação. O fogo e a chuva em Andrei Tarkovski tornam-se elementos incontroláveis, não pela palavra, mas pela própria composição modulada da realidade. Em poemas como "*Song*" ou "*The Wind*" (cf. TARKOVSKI, 2015), por exemplo, percebemos a presença do elemento água, um dos mais essenciais na poética dos dois artistas e que, em muitos momentos, passa a funcionar enquanto *médium* a atuar como superfície formal e plástica para a reflexão de um estado interior dos indivíduos, como se a subjetividade em jogo em cada cena ou verso se transubstanciasse nas diferentes instâncias da água.

No cinema de Tarkovski, deparamo-nos com um estado único e imediato de contemplação da água. Um pequeno córrego translúcido, salas inundadas, chuva ou quedas d'água, tudo se dá de modo natural, não mediado por qualquer signo verbal, mas a correr num fluxo temporal projetado que permite intuir dele uma certa atemporalidade natural, ou diríamos, uma imortalidade do estado natural das coisas. Voltemos às cenas de chuva em *Andrei Rublev* e em *Stalker*, que se fusionam a momentos de alguma revelação filosófica, estética ou pessoal, tanto para as personagens que lá estão, quanto para nós, espectadores, se também estivermos empenhados na jornada desses indivíduos. Podemos dizer que a água faz reverberar as palavras ditas, iconiza objetos comuns sob sua superfície e é metáfora de um tempo dialético, tempo que passa e, ao mesmo tempo, afirma sua permanência. O estado líquido se faz meio para a confluência do fluxo estético, natural e histórico das imagens, põe uma relação dialetal entre o correr horizontal das águas e a verticalidade

dos resíduos (fragmentos de objetos ou outros elementos vistos ao fundo) que, jogados, lançados, ou imergidos, permanecem difusos sob as águas, numa perpendicular relação entre o olhar e a superfície aquosa. Chamamos esse estado de "estado de permanecência", entendendo-o como o permanente dinâmico dessa relação entre os três elementos fundamentais dessa realidade:

> Água e fogo podem ser vistos simultaneamente no filme, e quase fisicamente sentidos pelo espectador; nos poemas eles são experienciados por evocação, junto com as metáforas implícitas, como Arseni sugeri na maioria das palavras e certamente em todas as palavras elementares.[129] (BLAIR, 2014, p. 15) [tradução nossa]

Diríamos que a relação entre ambos os artistas com a natureza não é simbólica em nenhum dos dois. Logo após uma primeira sequência de sonho, experienciada pelo pequeno Aleksei em *O Espelho*, a narrativa avança para uma outra situação, quando o menino surge já adulto. Saltos cronológicos de tempo jamais são marcados objetivamente no filme. Trata-se de uma cena que antecede o segundo poema declamado no filme por Arseni Tarkovski e, estruturalmente, o antecipa, realizando em sua composição audiovisual uma fusão complexa e heterogênea de referenciais oriundos de dentro e de fora do espaço diegético. A cena inicia-se com um movimento lento e horizontal da câmera, numa panorâmica que revela pouco a pouco os cômodos de um apartamento aparentemente vazio. Ouvimos uma voz masculina atender a chamada telefônica. Em cena apenas as vozes em *off* de Aleksei, interpretado pelo ator Innokentii Smoktunovsky, e de sua mãe, Maria Tarkovskaia, a própria mãe do diretor[130]. Sua imagem já havia aparecido a pouco, refletida em um espelho, e volta a aparecer duplicada, agora em um retrato pendurado sobre a parede descamada, ao lado do cartaz de *Andrei Roublev*, composto pelo famoso ícone d'*A Trindade*.

Aleksei fala que sonhara com a mãe, como se tivesse voltado à infância, e pergunta sobre o ano em que o pai os havia deixado e quando houvera o incêndio no palheiro. Parece querer recordar um passado familiar que para o espectador não é mais que parte do contínuo temporal do próprio filme. A ligação da mãe traz a notícia

---

[129] "Water and fire can be seen simultaneously in film, and almost physically felt by the viewer; in the poems they are experienced by evocation, together with the metaphors contained, as Arsenii suggests, in most words and certainly in all elemental words." (BLAIR, 2014, p. 15).

[130] É curioso perceber que já no início da conversa Maria demonstra naturalmente estranhar a voz do filho, e este explica que pode ser a garganta, está há 3 dias sem falar com ninguém. Aproveita o ensejo e comenta sobre o bem de estar calado, pois "as palavras não têm a capacidade de traduzir sentimentos. As palavras são moles" (*O Espelho*, dir. Andrei Tarkovski, 1974).

da morte de uma velha amiga, Liza, com quem trabalhou numa tipografia quando jovem. No entanto, Aleksei parece não se importar com o sentimento da mãe, e, confuso, pede que lhe perdoe se tem alguma culpa pela dificuldade da relação entre ambos. A mãe desliga.

Segundo Kitty Blair, “ele está preocupado demais e confuso para responder à dor dela por sua amiga; como na cena de abertura ela chora sozinha” (BLAIR, 2014, p. 42)[131] [tradução nossa]. Nesta cena, vemos a impossibilidade de comunicação se estabelecer pelas palavras, não pela falta delas. As colocações erradas afastam mãe e filho e tornam clara a solitude crônica deste último. Um telefonema, dentro da estrutura fílmica, estabelece uma linha comunicativa entre o mundo real e o universo diegético da narrativa. O que está fora da tela é componente do mundo real, no entanto, passa a fazer parte do filme, passa a ser um componente fílmico. Mais uma vez a voz assume uma ligação com uma realidade exterior, que passa a se realizar cinematograficamente, enquanto a câmera adentra o quadro, num movimento de *travelling* para frente, criando um efeito de profundidade que irá culminar nas janelas, dispostas no lado oposto da sala, encobertas pelas cortinas semicerradas. Há algo de semelhante na adoção da perspectiva em pintura, quando um componente de apreensão do mundo real transfere-se para a obra plástica como parte de sua composição estrutural. Esse movimento de *trompe l’oeil* revela-se como uma dupla enganação, pois também parece contribuir para que o narrador possa dissimular sua dúvida, pedir desculpas, e deixar que a mãe continue sozinha em seu sofrimento. Vemos aqui a perspectiva migrar, em sua formulação teórica, da pintura para o cinema. Do fora para o dentro da *mise-en-scène*, observamos uma intromissão do mundo real no figural, e a linha telefônica torna-se, no filme, um correlativo objetivo da própria linha da perspectiva traçada a partir do ponto de fuga. A câmera realiza um espaço em profundidade e o tempo passado se atualiza junto ao presente.

A cena seguinte, em branco e preto, introduz a sequência da tipografia, em que a jovem Maria corre, em quase desespero, para verificar a tempo, antes da publicação do jornal, se deixou passar uma pequena gralha em um dos textos que revisara. No período retratado nessa cena de *O Espelho*, a Rússia encontrava-se sob o regime stalinista, e qualquer publicação oficial contendo impropérios que pudessem macular

[131] “He is too preoccupied and confused to respond to her grief for her friend; as in the opening scene she mourns alone” (BLAIR, 2014, p. 42).

a imagem do governo era motivo de rigorosa punição[132]. A sequência reintroduz o motivo da palavra maleável, imprecisa e, por vezes, instauradora do conflito e da condenação.

Maria caminha por um corredor iluminado por janelas laterais. Seguindo-a, compondo um plano sequência, a câmera movimenta-se em um *travelling* para trás que a mantém permanentemente em um mesmo enquadramento, enquanto o fundo fica cada vez mais distante e profundo. Neste momento, outro poema de Arseni é lido. Não aparenta estar sendo lembrado por Maria, mas sobreposto à sua presença, como a acompanhar seus passos. O ritmo e a entonação dos versos passam a se corresponderem com o som diegético da cena. Os passos de Maria isolam-se do ruído das máquinas e passam a funcionar como harmônicos em uma estrutura consoante ao tempo verbal. A ação-motora é superposta pelo novo sentido que o fluxo temporal adquire. Trata-se da adição de outra camada de profundidade espaciotemporal àquela já configurada pelo próprio plano fílmico. Novamente a perspectiva passa a funcionar como meio para a expressão de uma "imagem-tempo" singular.

Poema de difícil tradução, dada sua força poética residir nas associações entre som e sentido próprias da língua russa, "*Yesterday morning I began waiting for you*", ou "Ontem fiquei esperando desde manhã", compõe-se de duas quadras e um verso final. A primeira quadra apresenta um tempo passado anterior, marcado pela palavra ontem, "вчера" (TARKOVSKI, 2015, p. 20). Trata-se de uma espera consolada pela lembrança de um dia quente e sagrado. Há uma áurea cristã ligada à ideia de "festa" ("праздник"[133]), que parece desdobrar-se numa mística marcada pela fé, a confrontar o juízo daqueles que se opõem à espera, num presságio fatalista do futuro. A segunda quadra apresenta um passado próximo, marcado pelo hoje, "сегодня" (TARKOVSKI, 2015, p. 20). A ruptura da espera, causada pela chegada daquele que era esperado, estabelece-se numa configuração absolutamente comum e natural do tempo. Inverte-se completamente a configuração do clima e o dia se faz cinzento, sombrio e chuvoso. Há uma discordância simbólica que rompe com a natureza poética que poderia emular uma paisagem amena para a chegada e tempestuosa para a espera. Dá-se o contrário, pois não há transcendência, como observamos no verso final.

---

[132] Maria trabalhara como revisora de texto. Segundo Blair, "o erro de impressão que ela temia - sralin, "merda", em oposição a stalin, "de aço" - não estava lá" (BLAIR, 2014, p. 43) [tradução nossa do original "The misprint she had feared – *sralin*, 'shitty', as opposed to *stalin*, 'of steel' – was not there"].

[133] "семь дней ешь пресный хлеб, и в седьмой день--праздник Господу" (Êxo. 13:6). "Sete dias comerás pães asmos; e ao sétimo dia haverá festa ao SENHOR." (Êxo. 13:6)

Ambos os quartetos correspondem a um tempo rememorado, enquanto o último verso, sozinho, estabelece, sob o imperativo verbal, o tempo presente, e que funciona como vaticínio. Quase do mesmo modo que o último verso do primeiro poema lido no filme, parece ecoar nesta esquiva composição, os versos de um dos últimos poemas de Arseni, “My sight, which was my power, now blurs” (TARKOVSKI, 2015, p. 181), no qual o poeta depara-se com a decrepitude física do próprio corpo e dela alcança um paralelo com a imagem da vela, uma das mais presentes e fortes de sua poesia, como já apontamos anteriormente. O poeta é como uma vela a queimar durante a festa, a espera de quem só no dia seguinte irá chegar, quando de si não restará mais nada, apenas cinzas e um resto de parafina derretida.

> (...)
> Não há luz quando a noite cai.
>
> Eu sou uma vela. Eu queimei na festa.
> Junte minha cera quando chegar a manhã
> De modo que esta página o lembrará
> Como se orgulhar e como chorar,
> Como dar o último terço
> da felicidade, e como morrer com facilidade –
> e sob um céu temporário
> queimar após a morte, como uma palavra. (TARKOVSKI, 2015, p. 181)[134] [tradução nossa]

O ritmo confirma-se como movimento pulsante no interior dos versos, passando a estruturar os significados mais essenciais do poema. Torna-se responsável pelo fluxo orgânico e, também, fonte de *anima* na composição dos versos. Ignorá-lo ou mutilá-lo numa tradução corresponderia a uma violação profunda dos significados que estão sob as palavras. Blair observa esse aspecto quando fala da dificuldade das traduções em inglês nesse poema de Tarkovski: “O poema é surpreendentemente indescritível. O número admirável de mudanças vem da tentativa de preservar, tanto quanto possível, o ritmo e a eufonia, a dicção cotidiana, os contornos indistintos, a

[134] “no light when evening darkens.

> I am a candle. I burned at the feast.
> Gather my wax when morning arrives
> so that this page will remind you
> how to be proud and how to weep,
> how to give away the last third
> of happiness, and how to die with ease –
> and beneath a temporary roof
> to burn posthumously, like a word. (TARKOVSKI, 2015, p. 181).

tristeza e a perplexidade e os limites da temporalidade" (BLAIR, 2014, p. 229)[135] [tradução nossa]. Para a tradutora, o trabalho do tradutor de poesia consiste sempre, e com variados graus de sucesso, em buscar reproduzir o ritmo, este elemento vivo do verso (cf. BLAIR, 2014, p. 230).

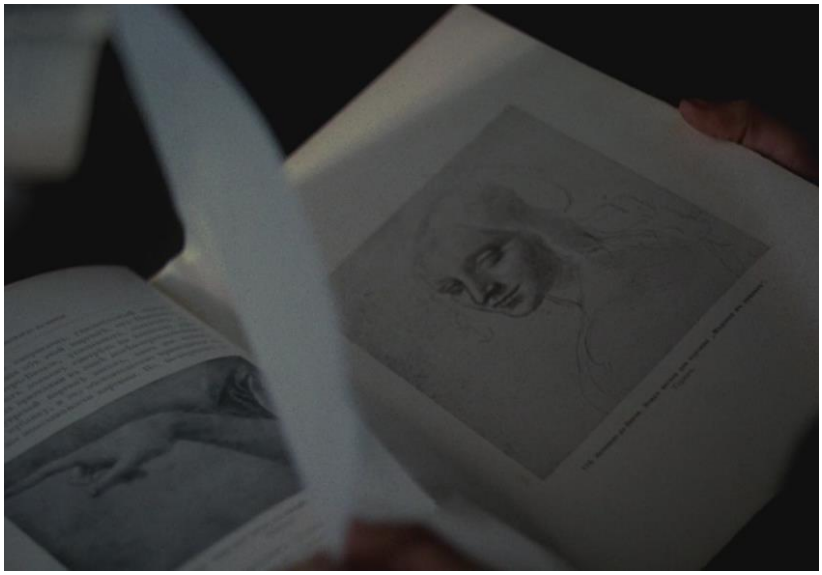
Retornemos à sequência em análise de *O Espelho*, e assim observemos a personagem Maria, que agora caminha para a frente, no centro da objetiva e sem jamais aumentar de tamanho no quadro da tela. Seu movimento é real e ao mesmo tempo irreal na imagem. Ela permanece enquanto caminha, contudo, não se trata de um caminhar real, pois contemplamos um movimento ritmado pela poeticidade do instante, os passos de Maria são, antes, passos de uma dança no interior de um tempo subjetivo, como aludiu o poeta Paul Valéry. Há um movimento pendular entre o som e o sentido aqui, algo a que Valéry já se voltou em seus escritos (cf. VALÉRY, 1946) e que, no cinema de Andrei Tarkovski, parece realizar-se plenamente. Outros sons diegéticos são retirados e o que fica parece estar dentro de uma organização musical harmônica e plena de ressonâncias, pois não há ruídos diegéticos fora do conjunto harmônico sonoro-visual. Seus sapatos marcam não apenas os passos, mas o compasso da existência singular de uma consciência rememorativa. Se Valéry opôs os passos do caminhar aos da dança, aqui vemos se realizar nos passos casuais de Maria a harmonia que localizara no espírito. Ao espectador o estado interior de Maria se revela um pouco antes de ser novamente tomada pelas sombras.

O terceiro poema de Arseni Tarkovski inserido em *O Espelho* encontra-se sob um escopo mais amplo, apresentando-se numa relação temporal composta a partir do que poderíamos considerar como exercício de montagem em *mise-en-abîme*. Segundo Blair, para se entender o efeito do poema no filme seria necessário olhar os eventos que precedem sua leitura. Devemos saltar algumas cenas até o momento em que Ignat (Ignat Daniltsev) aparece a folhear um livro de arte sobre a obra de Leonardo Da Vinci (Figura 60). Sabemos que o livro pertencera ao seu pai, Aleksei, pois anteriormente já o havíamos visto folhear o livro. Uma folha, elementos naturais, aparecem entre as páginas a conectar naturalmente os dois momentos, como se o passado se materializasse no presente de uma forma casual e empírica. Os esboços de Da Vinci também se tornam meios de conexão entre tempos distintos, como

[135] "The poem is surprisingly elusive. The ridiculous number of changes comes of the attempt to preserve as far as possible rhythm and euphony, everyday diction, blurred outlines, sadness and bewilderment, and time frames". (BLAIR, 2014, p. 229)

ressonâncias memoriais que possibilitam a comunicação entre as lembranças distintas de diferentes personagens.

Figura 60 – Plano detalhe do livro de arte folheado por Ignat em *O Espelho* (dir. Andrei Tarkovski, 1974)



Fonte: **O ESPELHO**. Direção de Andrei Tarkovski. RUS/ITA. Versátil Home Vídeo. 1962/1983. (DVD).

A cena seguinte traz Natália e Ignat morando no pequeno apartamento pertencente a Aleksei. Ambos, mãe e filho sentados no chão, juntam papéis e moedas. Natália está a organizar sua bolsa para sair. Ignat sente uma pequena descarga elétrica enquanto separa as moedas, e com ela uma estranha sensação de *dejà vu*. Diz sentir já ter vivido aquele momento, porém sabe que está ali pela primeira vez. Em seguida, num plano sequência cheio de suspense, Ignat, após a saída de Natália, depara-se com a misteriosa aparição na sala do apartamento aparentemente vazio. Ouvindo o tilintar de uma xícara de chá, Ignat vê uma mulher com ares aristocráticos ser servida por uma empregada que logo deixa a sala, desaparecendo corredor adentro. A misteriosa figura pede que Ignat leia, nas anotações de um pequeno caderno, uma passagem da carta de Pushkin a Piotr Chaadayev, escrita em São Petersburgo, e datada em 19 de outubro de 1836. Ignat também lê, inadvertidamente, uma passagem do filósofo francês Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), sobre a impotência da arte e da ciência de influenciar os usos e costumes da vida humana. A carta de Pushkin fala sobre a predestinação russa no curso da história do mundo ocidental. Separada do ocidente cristão pela cisma, a nação russa abraçou seu

própria martírio, ao conter a invasão tártara em seu espaço geográfico, que significou o sacrifício de seu próprio povo para salvar toda a civilização cristã. Essa atitude é absolutamente cristã, mas tornou a própria Rússia totalmente desconhecida ao mundo católico europeu do qual se manteve afastado.

Segundo Blair,

> A leitura de Ignat descortina uma visão sobre séculos de história russa, assim como o "choque elétrico" parece ter aberto uma persiana para outra ordem de tempo, a fim de permitir esse encontro com o visitante misterioso, além de uma sugestão para o jovem Ignat de sua autoria. Vínculo vivo com as gerações que o precederam, a mudança da agitação do dia-a-dia é substituído pela "duração" (BLAIR, 2014, p. 45)[136] [tradução nossa]

A questão da duração é fulcral na proposta cinematográfica de Tarkovski, contudo deve ser entendida primeiramente, ou mais incisivamente, dentro de sua própria perspectiva conceitual apresentada pelo diretor. Para Tarkovski, o cinema é, de fato, vias, ou dispõe de vias, para a imersão do espectador em uma experiência espiritual do tempo, em que acontecimentos, imagens, palavras, música e gestos, destituídos de uma intencionalidade conceitual ou coletiva, por vezes advinda de clichês e fórmulas da indústria, tornam-se, por existirem enquanto experiências tão particulares, comunicáveis e compartilháveis para aqueles que se disporem a tal imersão. Segundo o diretor, "em termos da experiência espiritual de uma pessoa, aquilo que lhe aconteceu ontem pode ter exatamente o mesmo grau de significação que aquilo que aconteceu à humanidade há mil anos" (TARKOVSKI, 2010, p. 232). E dessa ideia podemos compreender o próprio cinema, enquanto conjunto de imagens e referenciais que, com menos de mil anos, ainda traz a possibilidade de se comunicar com o universo mais particular e íntimo de cada um.

A sequência narrativa dessa cena é exemplar nesse sentido. Ao terminar de ler a Carta de Pushkin, Ignat ouve alguém à porta. Quando abre, depara-se com sua própria avó (interpretada por Maria Tarkovskaia), cujo retrato permanecia atrás de si a alguns minutos, enquanto lia o caderno de anotações. Ignat não reconhece e não é reconhecido pela avó, que o deixa, dizendo ter errado a porta. Segundo Blair, "Ignat e sua avó quase nunca se conheceram ou encontram-se separados porque o menino

[136] "Ignat's reading opens a vista on to centuries of Russian history, and the 'eletric shock' seems to have flicked open a shutter on to another order of time to allow this meeting with the mysterious visitor, and an intimation for the young Ignat of his own living link with the generations that preceded him, the move from day-to-day bustle to 'duration'" (BLAIR, 2014, p. 45)

agora tem uma consciência diferente do tempo, como resultado da comunicação com a mulher inexplicavelmente oriunda de uma época anterior"[137] (BLAIR, 2014, p. 45) [tradução nossa].

No entanto, essa sequência parece também apresentar, dentro de um acontecimento absolutamente cotidiano e doméstico, uma revelação tragicamente familiar e ao mesmo tempo histórica e alegórica: a mãe Rússia não reconhecida por seus filhos. Andrei Tarkovski, assim como o pai, insere-se em um momento fundamental das artes do ocidente, que é o pós-guerra. Arseni vivencia e escreve os temores e aflições da Primeira Grande Guerra, enquanto Andrei, já em seu média-metragem para televisão, e posteriormente com mais profundidade e alcance em seu longa de estreia, *A Infância de Ivan*, representa a guerra em sua dimensão mais humana.

Segue-se, ao desencontro de Ignat com a avó, uma nova ligação familiar. Agora com o pai que lhe telefona. Há, na sequência, uma conversa em que Aleksei fala ao filho sobre uma jovem ruiva por quem se apaixonara na juventude. As memórias do pai parecem materializarem-se no imaginário do filho, e a recordação passa a ser representa em imagens. O filme salta para os tempos de guerra, quando Aleksei adolescente participa de aulas de tiro junto a outros garotos. "Aleksei é interpretado por Ignat Daniltsev, assim como Ignat, que (com a mesma idade) está em cena, ouvindo as palavras de seu pai"[138] (BLAIR, 2014, p. 46) [tradução nossa], observa Blair. Essa impressão se torna mais complexa quando vemos correspondências na forma com a figura feminina aparece enquadrada, semelhante às figuras das madonas de Da Vinci, cujo livro Ignat folheava anteriormente.

O terceiro poema de Arseni Tarkovski em *O Espelho* acompanha uma sequência de documentário, distinto do material original filmado para o próprio filme. Trata-se da sequência de um cine-jornal gravado por um soldado russo em 1943, durante a travessia do lago Sivash pelo Exército Vermelho. Esse caráter documental parece revelador de um aspecto central no cinema de Andrei Tarkovski, e que de certo modo já se expressa no título do poema de Arseni, "*Life, life*" ("Vida, vida"): a imagem cinematográfica como um fragmento de realidade e um símbolo da vida.

---

[137] "Either Ignat and his grandmother have hardly ever met or they are separated because the boy now has a different consciousness of time as a result of communicating with the unexplained woman from an earlier era" (BLAIR, 2014, p. 45)

[138] "Aleksei is played by Ignat Daniltsev, as is Ignat who (at the same age) is listening to his father's words about that scene." (BLAIR, 2014, p. 46)

Andrei Tarkovski vê nas imagens filmadas pelos soldados um centro nevrálgico, autenticamente intenso, para os desdobramentos memoriais que, no filme, começaram com uma simples lembrança amorosa particular. A sequência evidencia uma composição absurdamente evocativa, porém resulta da simples filmagem documental de um grupo de homens e do modo como eram e estavam durante a guerra. Para Blair,

> Pedaços de papel flutuando na superfície da água podem parecer fragmentos de memória, mas novamente são factuais, assim como os soldados sorridentes olhando para a câmera; isso poderia ser uma série de fotos alegres, em vez de um dia que, para muitos, seria o último. O próprio cinegrafista foi morto mais tarde naquele dia. (BLAIR, 2014, p. 46)[139] [tradução nossa]

Segundo o crítico de cinema russo Dmitri Salynsky, o foco que Tarkovski dá às últimas coisas vistas por alguém que está prestes a morrer configura a quinta essência da imagem fílmica, criando um senso de imediaticidade, como um sentido total do tempo (cf. BLAIR, 2014, p. 46). Ao adotar as filmagens feitas pelo soldado, Tarkovski atribui a elas um valor artístico ou as descobre elas mesmas como imagens artísticas. De algum modo se descolam da realidade da qual nasceram e adquirem autonomia de significado, passam a significar esperança e fé, se destacam da morte. Sob tais imagens, a voz de Arseni surge a ritmar a sequência por meio da palavra entoada. Diferentemente do primeiro poema, e igual ao segundo, a voz do poeta aqui não parece pertencer ao pensamento de alguma das personagens mostradas na imagem, porém, por sua potência acústica, encapsula todo um quadro de guerra e de aflição iminente. A leitura de "*Life, life*" tem início junto aos soldados, antecedida pelo barulho da água sob seus pés. Como se o líquido sobre o qual estão pisando se metamorfoseasse em cicuta, a prenunciar uma morte anunciada, a primeira estrofe de Arseni parece encenar o discurso metafísico do filósofo Sócrates (470 a.C.- 399 a.C), em *Fédon*, transformando o caminhar dos soldados em um ato heroico e trágico de transcendência (Figura 61).

[139] "Scraps of paper floating on the surface of the water might seem like scraps of memory, but again are factual, as are the smiling soldiers looking back at the câmera; this could be a series of cheerful snaps rather than a day which for many would prove tot be their last. The cameraman himself was killed later that day" (BLAIR, 2014, p. 46)

Figura 61 – Plano aberto do cine-jornal exibido em uma das sequências de *O Espelho* (dir. Andrei Tarkovski, 1974)

Fonte: **O ESPELHO**. Direção de Andrei Tarkovski. RUS/ITA. Versátil Home Vídeo. 1962/1983. 1 DVD

As palavras “явь” (“realidade”) e “свет”[140] (“luz”) representam, no pensamento eslavo, tudo o que se põe à frente dos olhos, o que é visto é imortal, pois se opõe à morte e às trevas que não podem ser vistos, não existem e não podem ser iluminados. Há um espiritualismo ancorado na mitologia eslava e muito próxima do princípio platônico de “Ideia”.

A casa, “доме” (TARKOVSKI, 2015, p. 116), é elemento central na segunda estrofe e símbolo de permanência e de acolhida. Há uma metáfora do corpo recobrindo tudo, pois viver na casa significa, na poesia de Arseni Tarkovski, a espiritualidade habitando a matéria, a alma habitando o corpo. Nos versos do poeta russo, os limites do tempo cronológico são superados. O interior da casa é espaço de duração, onde tempos memoriais aglutinam-se ao tempo presente e ambos compartilham de um mesmo estado de coisas:

> Vive na casa – e a casa continua de pé.
> Vou aparecer em qualquer século.
> Entrar e fazer uma casa para mim.
> É por isso que teus filhos estão ao meu lado
> E as tuas esposas, todos sentados em uma mesa,
> Uma mesa para o avô e o neto.
> O futuro é consumado aqui e agora, (TARKOVSKI, 2010, p. 169)

[140] “E disse Deus: Haja luz. E houve luz” (Gên 1:3) “И сказал Бог: да будет свет. И стал свет. (Gên 1:3).

Esses versos da segunda estrofe de “Vida, vida” retomam os elementos presentes em “The table is set for six” (TARKOVSKI, 2015, p. 15), no qual Arseni cria uma reunião de espectros familiares. Segundo Metres e Psurtsev, neste poema

> uma cena do passado trazida para um doloroso presente, na qual ele passa uma noite ao redor da mesa com sua família há muito morta – seu pai Alexander Karlovich, seu irmão Valya, e seu primeiro amor Maria Faltz, que morrera de tuberculose oito anos antes, em 1932. No tempo condicional do poema, tudo está acontecendo como aconteceu, mas de forma diferente. Como se as imagens da memória se reproduzissem em uma tela, mas o projetor pegasse fogo, e a mulher que ele amara, mesmo visível, começasse a ser consumida pelas chamas. (TARKOVSKI, 2015, p. xv-xvi)[141] [tradução nossa].

A metáfora recorrente da “vela” é incontornável aqui, não apenas apontando o poeta como um vate, um profeta da espiritualidade, cuja mão se faz das próprias palavras e delas seus dedos: “E se eu erguer levemente minha mão diante de ti, / Ficarás com cinco feixes de luz” (TARKOVSKI, 2010, p. 169). A palavra tem o poder de imortalidade, como luz, elemento que o próprio poeta relaciona à sua poesia. Luz que produz imagens que se consomem em si próprias. A vela que queima durante a festa e, após, dela as cinzas são colhidas, retomando assim a profecia proferida pelo poeta.

A terceira estrofe parece apontar essa escolha sacrificial: “E contou-me, como um monge, que eu pereceria. / Peguei meu destino e amarrei-o na minha sela; (...) Se a agulha veloz da vida / Não me puxasse pelo mundo como uma linha.” (TARKOVSKI, 2010, p. 169). Amarrado ao destino, vestido com sua imortalidade, essa é a garantia do poeta para que seu sangue flua de eras e eras. Símbolo cuja imagem fílmica é belamente apresentada em *Andrei Rublev*, como já demonstramos anteriormente, ao falarmos das figuras sacrificiais dos jovens pintores que, ao serem mortos, deixam escorrer de si as tintas; pois não é sangue, mas é cor o que vemos em cinema.

Na última estrofe do poema de Arseni Tarkovski, encontramos uma ideia compartilhada por ele e seu filho Andrei: a vida não é amena, assim também não é da vida em êxtase que se faz a poesia. O poeta, por certo, encontra no sofrimento e na dor o estado de poesia que procura. Pode trocar a vida por um lugar seguro e quente,

---

[141] “a scene from the past brought into the grief-ridden present, in which he spends an evening around the table with his long-dead family – his father Alexander Karlovich, his brother Valya, and his first love Maria Faltz, who had died of tuberculosis eight years earlier, in 1932: (...) In the poem’s conditional tense, everything is happening as it happened, but differently. As if the filmo f memory plays out across a screen, but the projector has caught fire, and the woman he loved is visible but is now being consumed by the flames” (TARKOVSKI, 2015, p. xv-xvi).

contudo, ainda está atado à vida, que como uma agulha o puxa pelo tecido do mundo. Há uma imagem muito poderosa por seu simbolismo nesse instante. Estamos todos interligados pela vida no continuo espaciotemporal do mundo. Resgatando uma ideia de Nikolai Fedorov (1829-1903), Blair observa que para esse pensador "somos todos responsáveis não apenas um pelo outro, mas também pelas gerações precedentes, e ele viu o 'não-relacionável' e o 'não-parentesco' prevalecentes como fatalmente destrutivos" (BLAIR, 2014, p. 49)[142] [tradução nossa]. Segundo Blair, "em todos os seus filmes, Andrei buscou 'estabelecer elos que conectam pessoas (...) era preciso ter a sensação de que eu mesmo estou aqui como sucessor'" (BLAIR, 2014, p. 49)[143] [tradução nossa].

Elementos da Santíssima trindade cristã aparecem no poema formando uma unidade entre as estrofes. Um corte liga os planos do cine-jornal ao plano ficcional, retornando ao fluxo temporal impresso por Tarkovski a partir das tomadas de uma memória pessoal. Vemos Asafev, uma das crianças órfãs, subir uma colina nevada, enquanto ao fundo a paisagem parece simular a pintura de Brueguel (já apresentada em *Solaris*) [Figura 62].

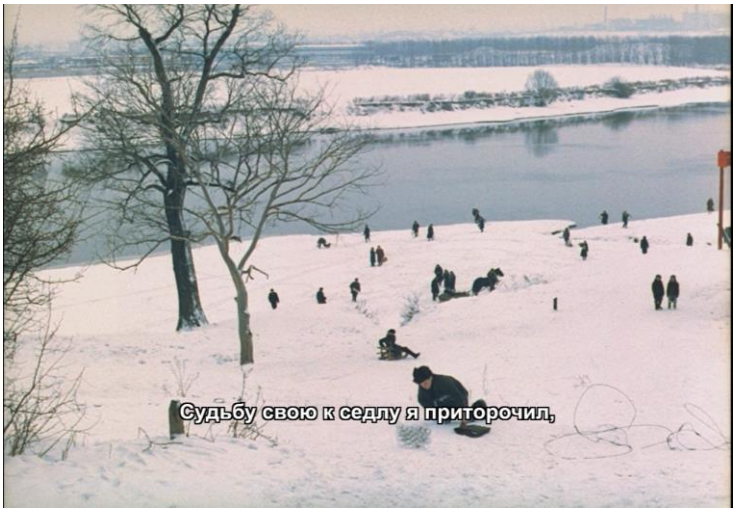
Figura 62 – *Caçadores na neve* (1565), de Pieter Bruegel – o velho, óleo sobre madeira, 117 x 162 cm, *Kunsthistorisches Museum*, Viena, Áustria.

Fonte: https://www.wikiart.org/pt/pieter-bruegel-o-velho/cacadores-na-neve-1565. Acesso em: 25 mar. 2019.

[142] "we are all responsible not only for each other but also for preceding generations, and he saw the prevailing 'disrelatedness' and 'non-kinship' as fatally destructive." (BLAIR, 2014, p. 49)
[143] "In all his films Andrei sought to 'establish links which connect people... I need to have a sense that I myself am here as a sucessor'." (BLAIR, 2014, p. 49)

O menino mostrado em primeiro plano torna-se duplo do próprio poeta, de seu eu lírico que parece deslocar-se da infância ao presente como que carregado por uma profecia a indicar o futuro da guerra. Não por acaso, a montagem dos planos permite que o verso “Peguei meu destino e amarrei-o na minha sela” (TARKOVSKI, 2010, p. 169) se una à forma em profundidade da imagem, na qual acompanhamos o garoto vir do fundo à frente, como da infância ao futuro que lhe espera (Figura 63).

Figura 63 – Plano geral de *O Espelho* (dir. Andrei Tarkovski, 1974)



Fonte: **O ESPELHO**. Direção de Andrei Tarkovski. RUS/ITA. Versátil Home Vídeo. 1962/1983. (DVD).

Segundo Blair,

> a paisagem nevada se estende até a distância, criando um curto-circuito entre o próximo e o distante, enquanto a câmera é panorâmica e o poeta antecipa a imortalidade. (...) Asafev é repentinamente central (...) Ele resistirá à tentação de um refúgio acolhedor; e seu assobio evidencia a criatividade artística. (BLAIR, 2014, p. 49)[144] [tradução nossa]

As cenas seguintes comprimem o futuro, realizando-o no presente ao mesmo tempo que o lança ao passado. Vemos a “liberação de Praga” entre outras cenas de cine-jornal que passam a mostrar, desde a famosa imagem do corpo morto de Adolf Hitler (1889-1945), um homem com muletas (possível referência ao próprio Arseni Tarkovski), até a imponente explosão de uma bomba atômica. E em seguida, o tempo volta ao pequeno Asafev, que ao olhar para frente, para o futuro, volta-se novamente

[144] “beyond him the snowy landscape extends into the distance, 'creating a short circuit of the near and the far, as the camera is panning and the poet anticipates immortality. (...) Asafev is suddenly central. (...). He will resist the temptation of a warm haven; and his whistling evences artistic creativity” (BLAIR, 2014, p. 49).

à encosta por onde subiu, e hesita entre voltar ou ficar. Um pássaro cruza a tela e pousa sobre sua cabeça. Esse pássaro será retomado em outros momentos e parecerá cruzar as sequências, como a caminhar pelos círculos que formam o fluxo temporal único que alinhava todos os planos do filme. Blair observa com argúcia que "a agulha que o conduz pode lembrar a célebre imagem do cone de Bergson, em que o final pontiagudo é o momento presente do indivíduo, continuamente impulsionado para o futuro; o fio cria uma ligação ininterrupta com o passado" (BLAIR, 2014, p. 50)[145] [tradução nossa]. Segundo o próprio poeta Arseni Tarkovski, "a própria poesia é 'fortificada' pelos 'fios vivos' que existem entre poetas e entre eles e seus leitores de diferentes épocas" (TARKOVSKI, 1991, *in* BLAIR, 2014, p. 216)[146] [tradução nossa].

"Eurydice" é o último poema de Arseni Tarkovski lido em *O Espelho*. Seus versos acompanham a volta de Maria e do jovem Aleksei, após visitarem a mulher do doutor. Ambos caminham lado a lado pela margem de um rio tranquilo, quando os primeiros versos são entoados. Maria em primeiro plano observa Aleksei caminhar sobre a relva. Entre si e a natureza encontra-se o rio, cuja superfície aquosa reflete a paisagem natural. Maria para e se volta para olhar novamente a paisagem refletida sob a superfície especular. Corte para o bosque, e um pássaro surge atravessando o quadro fílmico. Estamos vendo a sequência de sonho de Aleksei criança. Um *travelling* desacelerado move o quadro monocromático do plano. O vento bate sobre a relva e sobre os objetos de uma mesa entre arbustos, e vemos quedar um lampião e um pote, enquanto esvoaçam um pano branco e outros objetos. A queda e a levitação são ocorrências recorrentes em *O Espelho*. Parecem, em ambos os casos, ao mesmo tempo dar corporalidade e transcendência à matéria, criando assim uma pressão do tempo no interior do plano. A permanência do corpo suspenso leva ao estranhamento e à consciência da "duração", enquanto a queda também revela um instante que dura. São consequências, portanto, de um mesmo fenômeno na imagem fílmica.

A quarta estrofe do poema começa a ser ouvida quando o pequeno Aleksei adentra a casa. A câmera assume um enquadramento em primeiro plano do menino visto de costas, e adentra junto com o personagem o ambiente da casa. Tudo parece recoberto por uma atmosfera de sonho e de evanescência. A lentidão provoca um

---

[145] "the needle that leads him on may recall Bergson's celebrated cone image, where the pointed end is the individual's present moment, continuously driven forward into the future; the thread creates an unbroken tie with the past" (BLAIR, 2014, p. 50)

[146] "poetry itself is 'fortified' by the 'living threads' that exist between poets, and between them and their readers from different eras" (TARKOVSKI, 1991, p. 216)

estado de contemplação e o movimento segue ritmado pela sonoridade do poema, enquanto o vento move os objetos. Assim que o poema termina permanece o som do vento que acompanha a luz posta em movimento. O poema de Arseni figura essa mesma tensão entre alma e corpo, e a busca por uma clarificação. A presença da água dentro de um jarro parece expressar com força simbólica essa clarividência do olhar. Confinado sobre um invólucro luzidio, a água é como o olhar que filtra e refrata a realidade dentro do corpo. Recipiente cuja córnea, os olhos, são a saída da alma. E desse modo voltamos ao plano sequência de Tarkovski, que Blair descreve do seguinte modo:

> A câmera se move para a direita, em direção a um espelho, reflexo à esquerda, carregando uma jarra de vidro cheia de leite. Ele parece bebericar o leite, ou sentir o cheiro, talvez até se volte para beijar o jarro. Na casa do médico, naqueles dias de fome, permite-se que o leite escorra e pingue no chão, mas esse leite é precioso, uma fonte de vida, símbolo da maternidade, quase sacramental. Em outro poema, "O trovão e o barulho ainda preenchem nossos ouvidos", o leite fresco parece resumir a felicidade da infância. (BLAIR, 2014, p. 53)[147] [tradução nossa]

Um retorno ao ventre materno, como na simbólica passagem em que Aleksei parece nadar em direção à mãe ao fundo. Novamente o fundo do plano tem aparência de tempo passado e o movimento em direção a ele é de retorno. Seu deslocamento para dentro é um deslocar-se para o fundo das memórias, como o cone invertido proposto por Henri Bergson.

A cena final traz uma sequência exemplar e poderosa dessa composição temporal. Da cena anterior, em que ouvimos os latidos fortes de um cachorro que não percebemos, um corte traz a câmera novamente para dentro da casa, e ao deslocar-se permite observar, como numa pintura, elementos comuns assumirem poder de signo, um cachorro filhote, compondo um falso *raccord* muito curioso e temporal, o fogo a queimar ao canto e um livro sobre o umbral de uma janela, que parecem figurar a ausência do pai. A câmera se dirige para a janela e a enquadra (como em uma das primeiras tomadas de *O Espelho*), compondo uma espécie de *mise-en-abîme*, quadro dentro de outro quadro. À medida que o livro é folheado pelo vento (evocativo movimento do tempo e da recordação), vemos o pequeno Aleksei caminhar em

[147] "The camera moves to the right, towards a brightly reflecting mirror from the left, carrying a glass jug full of milk. He seems to sip the milk, or to smell it, perhaps even to kiss the jug. In the doctor's house in those hungry days, milk was allowed to spill and drip on to the floor, but this milk is precious, a source of life, symbol of motherhood, almost sacramental. In another poem, 'Thunder and clanging still fill our ears', fresh milk seems to summarise childhood happiness" (BLAIR, 2014, p. 53).

direção à Maria, que aparece sentada sobre um tronco, do mesmo modo que iniciara o filme (uma construção coesa da imagem sugerindo o fechamento de um ciclo talvez). Há um corte. A câmera agora está próxima de Aleksei, que traz uma pena consigo, e a Maria que vemos não é mais aquela jovem, mas a própria Maria Tarkovskaia, já idosa, mãe de Aleksei. Lembremos aqui de uma passagem de Jacques Rancière sobre o princípio da "enganação" no cinema. Segundo o filósofo,

> o cinema parece, portanto, opor duas objeções de princípio. Primeiro, é um princípio de não-duplicidade: a imagem mostra sempre unicamente aquilo que mostra. Anula tendencialmente a duplicidade da palavra (...) Segundo, é um princípio de suplementariedade: para dizer o contrário do que diz um plano, é preciso outro plano que cumpra e inverta o que o outro começara. Tal princípio supõe por si só a continuidade do encadeamento. (RANCIÈRE, 2014, p. 60)

Nessa passagem, Rancière dá o excelente exemplo de um famoso *western* do diretor norte-americano John Ford (1894-1973), em que observa, por fim, que o encerramento do filme com a famosa frase "*print the legend*" aponta para, mais que a "ideia banal de que os homens preferem uma bela mentira à verdade nua, mas a constatação mais perturbadora de que a imagem – ao contrário da palavra – é incapaz de transformar outra imagem" (RANCIÈRE, 2014, p. 61). Na sequência final de *O Espelho*, de Andrei Tarkovski, podemos dizer que há, de fato, transformação da imagem. Não há contradição, mas adição de camadas de tempo por meio da presença real das atrizes em idades diferentes. Há um enquadramento igual de ambas, que as aproximam, ambas parecem estar em uma postura de espera, do marido talvez. De algo que não virá com o tempo, pois o tempo passa a ser o mesmo para ambas. A voz em *off* é um dos recursos mais poderosos para colocar em evidência o pensamento de uma personagem. Como se a compreensão do que lhe fora dito estivesse já dentro de sua consciência a fazendo pensar. E esse recurso é muito bem utilizado na sequência final de *O Espelho*. Em relação a essa sequência, a pesquisadora Natasha Synessios observa que se trata da "ilustração mais comovente da plenitude do tempo (...) a vida da natureza se funde com a vida humana, observando um ritmo e uma linguagem comuns" (BLAIR, 2014, p. 55)[148] [tradução nossa]. Para Blair, "Bach soa triunfalmente ao longo desta cena: 'Senhor, (...) cujo nome é glorioso, mostre-nos pela sua paixão que tu, verdadeiro filho de Deus para

[148] "the most poignant illustration of the fullness of time... the life of nature is merged with human life, observing a common rhythm and language" (BLAIR, 2014, p. 55)

sempre, mesmo na hora mais sombria, sairá vitorioso" (BLAIR, 2014, p. 55)[149] [tradução nossa]. Tudo parece ecoar a última fala de Aleksei, como filho que cumpre a redenção dos homens e entrega seu espírito na forma de pássaro. Novamente a Santíssima trindade cristã permea toda a união.

Para Kitty Blair, indo além dos referenciais cristãos de origem, os poemas de Arseni Tarkovski são, antes de tudo, sobre a própria natureza da poesia:

> reflexões sobre as limitações físicas da condição humana, e o poder da imaginação para escapar delas, levam ao enigma, que pode ser lido tanto como "onde não há ninguém para dançar" e "onde ninguém pode dançar". A poesia surge do não-ser em ser; o poeta mortal, fisicamente limitado, tem o poder de fazer isso acontecer. Não se pode ter certeza se a pista de dança existe; a questão de retornar traz uma nota de retorno do Mundo Inferior, do qual ninguém pode esperar que volte - apenas o poeta Orfeu fez isso. (BLAIR, 2014, p. 55)[150] [tradução nossa]

Ao falar sobre *O Espelho*, de Andrei Tarkovski, Blair também destaca, como fizemos anteriormente, na introdução desse capítulo,

> no cinema, um poema funciona simultaneamente com as imagens visuais; O filme também tem a capacidade de exibir a realidade fora da tela tanto quanto as imagens em movimento na tela. A voz do poeta e os poemas em *O Espelho* são uma exploração única desse fenômeno.[151] (BLAIR, 2014, p. 56) [tradução nossa]

No cinema de Tarkovski, as citações de poesia e de pintura realizam-se por reflexão, sob uma fusão do dentro e do fora num jogo metafórico de imagens, em que o fora torna-se parte do dentro num processo de espelhamento, fazendo lembrar sempre que é parte do fora, como um reflexo de outra imagem num ponto do quadro que é espelho ou moldura, ou seja, que demarca uma separação, ou fronteira. À vista disso compreendemos os poemas lidos na voz do poeta, os quadros enquadrados em sua totalidade, por vezes na própria moldura, ou em detalhes, quando folheados em

---

[149] "Bach sounds triumphantly throughout this scene: 'Lord, ... whose name is glorious, show us by thy passion that thou, true son of God forever, even in the darkest hour will rise victorious" (BLAIR, 2014, p. 55)

[150] "Reflections on the physical limitations of the human condition, and the power of the imagination to escape them, lead on to the riddle, which can be read as both 'where there's nobody to dance' and 'where nobody can dance'. Poetry emerges from non-being into being; the mortal, physically limited poet has the power to make this happen. One cannot be sure whether the dance-floor exists; the question of returning from it carries a note of returning from the Underworld, from which nobody can be expected to come back – only the poet Orpheus did so" (BLAIR, 2014, p. 55)

[151] "in cinema a poem works simultaneously with visual imagens; film also has the capacity to give offscreen reality as much immediacy as the moving images on screen. The poet's voice and poems in *Mirror* are a unique exploitation of this phenomenon" (BLAIR, 2014, p. 56)

algum livro de arte. Algo diferente acontece quando os poemas são declamados pelos personagens ou citados dentro de algum diálogo, pois não há reflexão, imagem-reflexo dentro da imagem, o texto passa a nascer de dentro sem referencialidade, algo que acontece com os quadros aludidos pela cinematografia do filme, como a cena da neve que alude à obra de Brueguel, citada anteriormente, ou enquadramentos que remetem às obras de Da Vinci e de Vermeer.

A natureza na filmografia de Tarkovski é, pois, captada nas diferentes instâncias do olhar, mais próxima da realidade para o espectador de cinema ou evocada pela imaginação leitora do realizador, que leu antes as metáforas poéticas do pai, o espaço natural é antes de tudo reflexo de um estado do espírito, um estado dialético de suspensão. A partir do pensamento de Paul Valéry (cf. VALÉRY, 1999, p. 186), verificamos que a instância poética no espírito se cria novamente no instante do poema ou se faz compartilhável nesse instante de criação, não existe antes e nem depois das imagens às quais integra e não existe mesmo fora delas. A comunicação se dá pela espiritualidade. Podemos ou não falar em comunicação? De fato, trata-se de uma expressão? Ou devemos ficar com a possibilidade de uma expressão que comunica? Para essas perguntas, escolhemos, portanto, como resposta, chamarmos tais fenômenos como uma expressão compartilhável, pelo espírito e no espírito. Essa "comunicação" espiritual é a vocação que o artista, seja poeta ou cineasta, possui e que o difere das pessoas comuns. O poeta é, também, um profeta.

4.5 A construção de uma experiência de espiritualidade: considerações sobre o tempo messiânico na filmografia de Andrei Tarkovski

O conceito de "tempo do agora" foi estudado por Giorgio Agamben em seu livro *O tempo que resta* (2016), obra que é fruto de seminários ministrados pelo autor entre os anos de 1998 e 1999, e na qual realiza um minucioso "comentário" filológico e histórico acerca da carta paulina aos Romanos. Nesse estudo, Agamben se propõe, antes de tudo, a restituir as Cartas de Paulo à condição de texto messiânico fundamental para o Ocidente e, em razão disso, acaba por trazer à luz uma experiência cristã do tempo, o nomeado "tempo messiânico". Essa experiência de um tempo messiânico, nas investigações do autor, não significa um ausentar-se do mundo, mas adentrá-lo decisivamente, em sua dimensão temporal humana e

histórica. O trabalho de Agamben realiza, portanto, a proposta de interpretar o tempo messiânico como um paradigma do tempo histórico. Segundo o autor,

> a possibilidade de compreender a mensagem paulina coincide integralmente com a experiência desse tempo [o tempo messiânico] e – sem ela – permanece letra morta. Restituir Paulo ao seu contexto messiânico significará, por isso, para nós, antes de tudo, tentar entender o sentido e a forma interna do tempo que ele define como *ho nyn kairós*, o "tempo de agora" (AGAMBEN, 2016, p. 14).

O poeta e realizador de cinema, e aqui queremos chamar a atenção para esta questão, seria como apóstolos das palavras e das imagens que expressam. O apóstolo, na teologia paulina, é aquele que ocupa o lugar do profeta. Seu lugar é de mensageiro da profecia que já se cumpriu, que já se realizou, ele fala do Messias que já veio, ou seja, o tempo não é mais futuro, mas é o "presente realizado", "o tempo do agora" e o apóstolo é levado a falar no "tempo do agora" quando assume plenamente a vocação messiânica. A tradução de Lutero para o termo "*Beruf*", "vocação", neste sentido é decisiva.

Para Giorgio Agamben,

> É através da versão luterana que um termo [*klesis*], que significa originalmente apenas a vocação que Deus ou o messias endereçam a um homem, adquire, de fato, o significado moderno de 'profissão' [*Beruf*], que pouco depois calvinistas e puritanos investirão de um sentido ético inteiramente novo. (AGAMBEN, 2016, p. 34).

No entanto, há de se chamar a atenção para a ideia de que, segundo Agamben, na leitura que faz da teologia paulina, "a vocação messiânica é a revogação de toda vocação" (AGAMBEN, 2016, p. 36). Não se trata de uma profissão espiritual e mundana ao mesmo tempo, ou simples substituição de uma profissão menos verdadeira por uma mais verdadeira: "a vocação chama a própria vocação, é como uma urgência que a trabalha e escava do interior, nulifica-a no próprio gesto no qual se mantém nela, habita nela" (AGAMBEN, 2016, p. 37). Para o realizador Andrei Tarkovski:

> em função da consciência especial que tem do seu tempo e do mundo em que vive, o artista torna-se a voz daqueles que não podem expressar sua concepção da realidade (...) Esta é a razão pela qual ele é chamado a contribuir com o seu talento, o que significa servir ao seu povo (...) [o artista] nunca é livre. A nenhum grupo de pessoas falta mais liberdade. O artista está preso ao seu dom, à sua vocação. (TARKOVSKI, 2010, p. 198).

A partir das palavras de Tarkovski, e nos apropriando dos conceitos apresentados por Agamben em *O tempo que resta*, pensamos na presença do artista como aquele que é vocacionado a promover uma experiência de tempo singular, muito próxima da vocação apostólica que anuncia o tempo messiânico. Queremos dizer que Andrei Tarkovski, enquanto artista, realiza e, também, se realiza na sua obra, mas ao mesmo tempo que nela está plenamente, dela se ausenta, não pertence a ela e nem a obra a si, pois se fez sua obra para si ao mesmo tempo ela se faz para o outro. E o apóstolo tem a consciência dessa condição dialética. Sua obra só se torna para o outro quando deixa de ser para si, essa é a condição moral que a vocação lhe impõe.

Em *Stalker* (1979), a personagem central, o stalker do título, reflete essa mesma ideia vocacional do artista apóstolo que, por meio de caminhos imprecisos ou ilógicos, realiza a passagem de outros homens, por vezes desesperançados e desiludidos, rumo à Zona, materializada no filme como um espaço restrito pós-apocalíptico. Poderíamos dizer que se trata mais de um estado interior de revelação, que de um espaço físico realmente, este funcionando como *médium* para aquele. A obra cinematográfica de Tarkovski, por sua vez, torna-se também espaço, como a chamada “zona” no filme, onde o espectador adentra um meio natural e particular, compartilhável em suas relações de sentido, estas altamente significativas a nível da sensibilidade e da sugestão, realizando por meio de metáforas e símbolos os aspectos mais humanos da existência (conflitos espirituais, tensões existenciais, etc.), tudo posto pelos elementos próprios da linguagem poética.

Arseni e Andrei Tarkovski compartilham, o filho mais que o pai, de algo que é fundamental ao “tempo messiânico”: a ideia de um tempo memorial. Esse tempo memorial seria o responsável por fazer relacionar passado e presente na realização dos constituintes da linguagem artística, no caso, da linguagem cinematográfica, que se apropria das imagens documentais, das imagens que se realizam pela apropriação do conteúdo figural de outras obras plásticas ou do conteúdo verbal da poesia lírica, assim como das imagens da própria lembrança, estas âmago de uma composição memorialista que constrói no presente fílmico uma sucessão metafórica de sensações e de símbolos pessoais. Sendo assim, veríamos nessa realização de um tempo subjetivo e memorialista na filmografia de Tarkovski uma aproximação em direção ao “tempo messiânico” de Paulo. Segundo Agamben, este tempo específico introduz entre o passado e o presente um “resto”, dividindo a própria divisão que poderíamos fazer entre eles, e assim estabelecendo “uma zona [para usarmos um termo

tarkovskiano] de indiferença inatribuível na qual o passado é deslocado no presente e o presente estendido ao passado" (AGAMBEN, 2016, p. 92).

Podemos dizer que passado e presente se intersecionam sem se romperem efetivamente, o que possibilita realizar uma ampliação do tempo particular, elevando-o à potencialidade da expressão, capaz de se comunicar com o espectador que, por sua vez, projeta suas próprias imagens nas imagens da tela, suas memórias e individualidades, numa sobreposição própria a uma estética do sonho. Tarkovski é definitivamente um dos grandes realizadores que se utilizaram de modo mais decisivo do caráter onírico do cinema. Seus filmes realizam-se a partir de deslocamentos e condensações de experiências vividas (seguimos, de fato, uma chave de análise freudiana em nosso estudo), cujas imagens montadas em sequência muito têm a ver com o sonho, pois se expressam a partir do interior de uma sala escura de cinema, de cuja atmosfera passa a participar o espectador e na qual irá experienciar essa projeção de imagens, sob as quais não tem qualquer domínio, pois estas vêm de trás dele próprio. Trata-se, portanto, de uma experiência de sonho. Podemos dizer que o cinema é, pois, um duplo material do sonho ao qual o espectador acessa conscientemente, mas experiencia emocionalmente.

Na filmografia de Andrei Tarkovski, é o sonho (ou o delírio, ou mesmo o lapso de consciência) que permite, numa experiência não linear ou lógica, mas sensorial e simbólica, as tensões entre os duplos passado e presente, particular e universal, fundamentais à aproximação que fazemos de um "tempo messiânico" no cinema. Segundo Agamben, "o tempo messiânico não é nem o acabado nem o inacabado (...) mas a sua inversão (...) o passado (o acabado) reencontra atualidade e se torna inacabado e o presente (o inacabado) adquire uma espécie de completude" (AGAMBEN, 2016, p. 92).

Podemos dizer que um dos modos fundamentais para a realização deste tempo em Tarkovski está na composição interartes que se realiza nas imagens fílmicas, e a relação destas com outros universos simbólicos dá-se de maneira dialógica e criativa. Poderíamos, também, dizer que Tarkovski estabelece com o poeta Arseni, para ficarmos no estudo das relações entre cinema e poesia, uma relação de sentido que não se dá apenas pelo conteúdo que os versos carregam, mas, principalmente, pelo modo como tais significados podem ser vivenciados no instante em que se realizam na imagem, como parte tensionadora desta e também tensionada por ela.

Evocamos, neste momento, o conceito de "*bild*", palavra para significar imagem na tradução luterana das Escrituras e que, segundo Giorgio Agamben, trata-se de "um dos conceitos mais enigmáticos do pensamento benjaminiano" (AGAMBEN, 2016, p. 161). Lemos em Walter Benjamin (1892-1940), em certa passagem das importantes "teses sobre o conceito de história" que

> a verdadeira imagem [*das wahre Bild*] do passado escapa fugidia. Somente na imagem, que relampeja, uma vez por todas, no instante da sua cognoscibilidade, deixa-se fixar o passado... Pois é uma imagem irrevogável do passado que corre o risco de esvanecer em cada presente, que não se reconheça significado nela. (BENJAMIN, *apud* AGAMBEN, 2016, p. 162).

Para Agamben, *Bild* significa em Benjamin

> tudo aquilo (objeto, obra de arte, texto, lembrança ou documento) em que um instante do passado e um instante do presente se unem numa constelação, na qual o presente deve saber se reconhecer significado no passado e este encontra no presente o seu sentido e o seu cumprimento (AGAMBEN, 2016, p. 162).

Esse é um conceito paulino fulcral às relações implicadas no "tempo messiânico". Nas sequências analisadas no capítulo anterior, e que traziam um poema sendo citado, lido ou declamado por uma voz em *off*, é curioso notar que havia uma interrupção do tempo da ação, em razão de um tempo de contemplação da palavra amalgamada à luz e ao movimento da imagem. É como se a presença do poema, oriundo de um universo simbólico pregresso, realizasse um espaçamento temporal dentro da continuidade do próprio filme. Algo também empreendido pelo filósofo Walter Benjamin em seus escritos e evidenciado posteriormente por Agamben.

Na leitura que faz dos textos de Benjamin, Agamben coteja sobre eles passagens das Escrituras traduzidas por Lutero, principalmente as cartas paulinas, notando a presença de citações não explicitadas dos trechos bíblicos. O que se tem são espaçamentos diferentes entre as letras do trecho citado, e que se integram ao texto original do autor. Segundo o próprio Benjamin, "citar um texto significa interromper o contexto a que ele pertence" (BENJAMIN, *apud* AGAMBEN, 2016, p. 160) e voltando a Agambem: "Os termos espaçados são, por assim dizer, hiperlidos, lidos duas vezes – e essa dupla leitura podia ser, como sugere Benjamin, aquela palimpséstica da citação" (AGAMBEN, 2016, p. 160).

Andrei Tarkovski, em passagem de *Esculpir o tempo*, faz as seguintes considerações sobre as intenções artísticas de seu cinema:

> Em *O Espelho*, meu objetivo foi fazer com que as pessoas sentissem que Bach e Pergolesi, a carta de Puchkin e os soldados que atravessam o Sivash, e também os acontecimentos mais íntimos, domésticos – que todas essas coisas são, em certo sentido, igualmente importantes enquanto experiência humana. Em termos da experiência espiritual de uma pessoa, aquilo que lhe aconteceu ontem pode ter o mesmo grau de significação que aquilo que aconteceu à humanidade há mil anos (TARKOVSKI, 2010, p. 232)

O tempo messiânico, como lido nas cartas de Paulo e estudado por Agamben, nos parece, portanto, bastante próximo à experiência da temporalidade nas realizações do cineasta Andrei Tarkovski. O tempo em Tarkovski é um tempo memorialista, um tempo "narrador" de imagens, como propõe Walter Benjamin, e que se realiza enquanto experiência subjetiva, única e compartilhável. Ainda observamos, de fato, com reservas a afirmação de que o cinema de Tarkovski propõe efetivamente a experiência de um tempo messiânico, contudo, podemos pensar que, por meio dos conceitos de imagem e de citação, e seus desdobramentos filosóficos a partir da tradução de Lutero, podemos compreender com mais clareza de propósito algumas especificidades do "esculpir o tempo" proposto pelo realizador russo. Quando Tarkovski fala dos grandes filmes que superam as ideologias de seus autores, ligadas à determinada corrente artística, é porque esses filmes atenderam a um princípio não consciente, ou negado, que é o de autoria, um princípio apostólico de sinceridade. Eis os termos necessários para a possibilidade de um bom filme.

5 Considerações finais

Propomos, por fim, algumas considerações finais sobre a natureza do cinema em sua relação com as artes vizinhas que, ao longo do presente estudo, tornou-se fio de prumo para o desenvolvimento das vertentes fundamentais acerca da temporalidade e da espacialidade em nos sistemas de linguagem distintos e relacionados. Ressaltamos que as reflexões propostas neste trabalho existem como pontos de partida, jamais de chegada ou conclusivas, haja vista a complexidade dos temas postos em questão. Antes de tudo, esse estudo procurou permitir constatar a relevância decisiva que o cinema possui no campo das artes na contemporaneidade, sempre disposto ao diálogo que mantém com os outros sistemas de linguagem, especialmente a pintura e a poesia. Perscrutar as instâncias do poético, tanto na poesia quanto na pintura, mostrou-se ser um movimento mais evidente, porém, ao longo do percurso, assumiu delineios teórico-analíticos próprios, haja vista nosso interesse em perceber como, sempre a partir do cinema, poderíamos lidar com o poético nas outras artes. A linguagem cinematográfica passa, pois, a ser iluminadora das naturezas poéticas das outras artes mediante seus próprios procedimentos estéticos que, mais complexos em sua construção, revelam no poema e na pintura suas formas sincréticas de expressão poética.

Em nosso estudo, um primeiro movimento de reflexão se originou da intenção de buscar, dentro de um campo teórico amplo e já consolidado dentre as pesquisas acerca da linguagem cinematográfica, pontos decisivos de articulação teórico-crítica que nos permitissem esboçar uma compreensão da própria natureza do cinema, direcionando as reflexões à relação que o cinema potencialmente mantém formalmente com as artes vizinhas. Nesse sentido, procuramos compreender as interrelações entre sistemas distintos de linguagem no que cada sistema de códigos apresenta de procedimentos de composição similares entre si. As interferências códicas, como já antecipadas pelo semioticista Christian Metz, foram, portanto, ponto de partida fundamental para o início de nossa perquirição, o que nos levou a percebê-las na relação do cinema com outros sistemas artísticos à medida que esses procedimentos de composição similares entre obras estruturalmente distintas revelavam mais sobre a natureza de cada um desses sistemas de linguagem, muitas delas alcançando níveis mais profundos de elaboração metafórica por meio do movimento interno e tensivo de seus signos constitutivos. Fundamental mostrou-se

ser a superação dos limites impostos pela teoria clássica que distinguiu com ênfase as artes do tempo e as artes do espaço, e essa superação mostrou-se cerne do próprio movimento interno dos signos no cinema, que são, por sua vez, de natureza sincrética, ao unir o espacial e o temporal em uma textualidade imagética própria, não restrita a abordagens que o aproximam do verbal ou que o coloquem análogo ao pictural, porém, como sistema convergente de tais aspectos de linguagem. Podemos dizer, após os movimentos realizados, que a pintura e a poesia passaram a ser vistas como modernas também porque o cinema existe para iluminar sua consciência enquanto linguagem, assim como o cinema é iluminado por elas.

A superação do representativo, ligado ao figurativo e aos aspectos referenciais da linguagem, mostrou-se curva central na guinada para o que apontamos ser uma consciência semiótica da forma artística: a busca pelo signo expressivo. A poesia e a pintura moderna trilharam seus próprios caminhos para a expressividade, e no centro dessa postura moderna frente à tradição, nas artes vizinhas, nasceu o cinema como nova forma de linguagem artística. Mais do que uma arte sincrética, o cinema é a arte que ilumina em todas as outras seus aspectos próprios de temporalidade, uma temporalidade compreendida como duração, como experiência singular do tempo no espírito, uma intuição criativa e criadora de um imaginário poético, conjecturado pela memória enquanto tempo interior de vivências que não é outra coisa senão uma continuidade indivisível de um instante único, para parafrasearmos o poeta Friedrich Hölderlin[152].

A imagem, como buscamos compreendê-la ao longo do trabalho, resulta de movimentos internos e tensivos, organizados pelos códigos constitutivos da linguagem, compondo, desse modo, uma teia de significação em que se encontram imbricados o tempo e o espaço. Falamos aqui de um instante relativo e que relativiza tudo. Em outras palavras, concordamos com o filósofo italiano Benedetto Croce (1866-1952), ao dizer que “como qualquer outra atividade espiritual, a poesia cria, ela mesma, com a solução o problema, com a forma o conteúdo, que não é matéria informe, mas formada” (CROCE, 1967, p. 11). Para o pensador idealista, as formas do espírito relacionam-se entre si e nutrem-se mutuamente e o mesmo se dá na

[152] Reiteramos, a fim de esclarecimento da seguinte passagem, o conteúdo da nota 69 desse mesmo estudo: para Friedrich Hölderlin, o poema lírico seria “uma metáfora contínua de um sentimento único”: “*Le poème lyrique, idéal selon l’apparence, est naïf par as signification. C’est une métaphore continue d’un sentiment unique*” (HÖLDERLIN, 1911, in SZONDI, 1974, p. 248).

poesia, certamente em todo sistema de arte, em que as formas engendram os conteúdos e estes as materializam. Empreendemos as análises apresentadas no primeiro capítulo a partir dessa chave teórica, observando uma matéria de expressão formada por meio de procedimentos específicos de linguagem, encontrando-se, por vezes, elevada ao máximo suas potencialidades de significação e de expressividade.

Nesse sentido, a abordagem mais atenta às filmografias dos irmãos Lumière e de seu contemporâneo Georges Méliès tornou-se momento determinante para destacarmos a contribuição decisiva desses dois cineastas, já realizado em muitos outros estudos, contudo chamando uma vez mais a atenção para a produção Lumière e seu caráter moderno, este em íntima relação com as escolhas estéticas da pintura impressionista. Indo adiante no que diz respeito ao que afirmamos sobre os cineastas no primeiro capítulo, diríamos, mais determinante que as obras de Méliès, a filmografia de Auguste e Louis Lumière deu ao cinema os caminhos necessários à sua consciência da linguagem fílmica. O tratamento dado às imagens revela um senso de motivação interna conquistado pelo olhar arguto a saber localizar a câmera na perspectiva correta, numa posição decisiva do olhar, e capturar os instantes exteriores à imagem mais eloquentes para um tratamento composicional interno à própria imagem. Podemos dizer que os irmãos Lumière souberam reunir no quadro fílmico os componentes para uma cinematografia, em alguns casos, em alto grau de modulação e que definiu aos cineastas que viriam posteriormente uma maneira expressiva de uso da perspectiva e da *mise-en-scène* em cinema. Ressalta-se na cinematografia de Auguste e Louis Lumière uma consciência construtiva que faz progredir o cinema como linguagem. O procedimento metonímico em seus filmes tem como resultante a elaboração de significantes visuais propensos à metáfora, e que já tenderia ao que chamaríamos de metáfora complexa, enquanto Méliès faria um cinema visualmente belo, porém alegórico e promovedor de metáforas rasas, preso aos moldes da tradição clássica. Logo, o construtivismo soviético e o expressionismo alemão tornam-se, nesse contexto, desdobramentos espontâneos do trabalho de Lumière, enquanto o cinema narrativo se vale também de seus procedimentos básicos, no entanto, tendendo ao idealismo de Méliès na adoção de procedimentos metafóricos de montagem.

As análises apresentadas ao longo do estudo buscaram encetar uma discussão sobre como traços de estilo decisivos nas obras de cineastas fundamentais para a gênese do cinema podem ser iluminados quando analisados comparativamente com

obras plásticas influentes histórica e, principalmente, esteticamente. Esse esforço de análise se mostrou profícuo para um resgate do cinema dos irmãos Lumière, por muitos teóricos relegado ao tecnicismo documental, e que vimos aqui ser um dos grandes influentes para uma composição impressionista da realidade no cinema, superando suas determinações documentais e suas formas teatrais pungentes. Durante o Impressionismo, verificamos que ainda se mantiveram nas artes resquícios da pintura renascentista, sendo aquele movimento um prenunciador da modernidade na pintura, posto que fundamental em razão de sua tentativa de desmanche daquilo que era completude clássica. Em todo movimento de desmanche realizado pela pintura moderna restou algum lastro de elementos clássicos, daquilo que estava sendo desmanchado. Desde 1884, quando ocorreu a famosa exposição dos impressionistas em Paris, o desenho bem realizado se mantinha na mente do receptor já exposto às novas perspectivas visuais nas artes plásticas. Naquele momento houve uma reação do público que não gostou do que viu, porque a permanência da desconstrução e a desreferencialização dos componentes figurais fez sobrarem apenas resquícios do que antes acostumaram-se a ver em sua totalidade na arte figurativa. O cinema dos irmãos Lumière, realizando de modo similar essa desrealização dos elementos figurais, já traria em sua concepção os procedimentos modernos conquistados pela arte vizinha, e da mesma forma provocava estranhamento e alvoroço.

Considerar esses movimentos decisivos na história da arte moderna, numa relação comparada entre os sistemas de linguagem distintos, leva, consequentemente, a uma discussão mais profunda da própria estética cinematográfica, inserida dentro do campo das artes e sempre em relação com todas suas vertentes. Não se trata de ver a pintura no cinema ou dentro do cinema como um objeto plástico incorporado pela cinematografia. Trata-se de ver a pintura diluída no filme, porque não buscamos ver o quadro como quadro no cinema. Destacamos nesse momento os estudos empreendidos pelos pesquisadores da Universidade de Rennes 2, como exemplos bem-sucedidos de um estudo das relações inter-relacionais entre cinema e pintura nos dias atuais (cf. FIANT *et al.*, 2014). Nossos estudos, assim como os estudos dos pesquisadores de Rennes, buscaram desvelar a apropriação de procedimentos de composição cinematográficos semelhantes a procedimentos adotados pela pintura, muitas vezes explicitando esses espelhamentos e influências com a citação das próprias obras de arte, incorporando-

as ao filme. Quando bem realizada, essa incorporação acrescentou camadas aos filmes, nuanças de estilos e de significação que buscamos apontar ao longo do trabalho.

O Expressionismo, diferindo de outros movimentos estéticos, afirmou-se na história do cinema trazendo com a mesma clareza de propósito a ideia de que um filme poderia ter sua própria concepção visual baseada na estética de uma arte vizinha. Ao mostrarmos como as imagens foram estruturalmente compostas a fim de realizar no cinema semelhantes efeitos de significação encontrados nas obras expressionistas, ressaltamos uma abordagem das obras de arte plásticas intencionando, neste trabalho, suscitar uma reflexão acerca das formas de significação cinematográficas indo além da presença dessas obras na forma de objetos cênicos, de representação ou de performance, como vimos a partir de alguns exemplos e análises. Pensamos as obras plásticas em uma relação contígua entre as imagens, evidenciando invariantes estéticas que apontassem para procedimentos semelhantes de composição em alto grau de modulação.

A questão do “poético” no cinema, sobretudo na contemporaneidade, impôs-se como tema com muitas vertentes para discussão. Ainda há uma áurea em torno desse termo que parece não ter perdido ainda seu caráter elevado, mesmo depois da poesia de Charles Baudelaire e todo um percurso empreendido pelos poetas modernos, sem deixarmos de destacar as decisivas reflexões de Walter Benjamin no início do século XX. O termo poético ainda resiste como um adjetivo definidor de uma especificidade do cinema moderno, cujas características estéticas e procedimentos de composição supostamente se aproximariam mais da poesia e constituiriam um gênero específico dentro das produções cinematográficas atuais. Notamos ao longo de nossas abordagens críticas que nem sempre foi assim. O cinema e a poesia pouca relação tiveram no início das primeiras produções cinematográficas, haja vista o predomínio da literatura em prosa e do espetáculo teatral que ainda atravessavam os rumos do cinema. Por isso, ao longo de décadas a relação entre o cinematográfico e o poético passou pelas vanguardas artísticas, em particular pelos cinemas expressionista, surrealista e experimental, pois ambos, cinema e poesia, trazem como invariantes a temporalidade narrativa, são procedimentos similares entre cinema e literatura, que ao se realizarem revelam percalços estéticos, simbólicos e narrativos. O poético revela-se nessas dificuldades, pois não toma a mimese narrativa como facilitação para composições enfabulativas, lineares e temáticas.

Em nosso estudo, tomamos a questão do poético como algo intrínseco aos próprios procedimentos de construção de sentidos no cinema, sem, desta forma, nos valermos de epítetos para filmes que adotassem procedimentos cujas especificidades guardariam aspectos próprios ao poético. Sendo assim, todo e qualquer filme, em nossa concepção, já apresentaria em algum grau de elaboração, simples ou de maneira mais profunda, aspectos próprios do poético. Exemplo disso foi a revista *presença*, em Portugal, que, como visto no terceiro capítulo, muito contribuiu para que, durante as primeiras décadas do cinema na Europa, não se perdesse de vista as possibilidades de relações interartes entre o cinema e os celebrados trabalhos de poetas e artistas plásticos na esteira da modernidade.

Em estudos recentes, em Portugal, dedicados à poesia brasileira contemporânea, a pesquisadora e professora da Faculdade de Letras da Universidade do Porto Joana Matos Frias observa que a inclinação para a hibridização textual e discursiva levou muitos poetas a buscarem uma leitura intertextual, ou mesmo intermedial entre as poéticas da imagem e da palavra, elaborando textos contendo discursos fílmicos ou metafílmicos que transitavam entre o lírico e o ensaístico. Esses poemas, assim como os filmes que buscam se aproximar de uma experiência poética semelhante à verbal, falham ao tematizarem o cinematográfico e o diluírem em versos, tornando frágeis as construções de sentido que poderiam revelar um poema em alto grau de motivação, mas nesse caso se rendem ao ensaístico e ao referencial, revelando apenas a superfície de um objeto que não precisa da legitimação do poético para existir por si mesmo. Vejamos à guisa de esclarecimento, um poema da poetiza carioca Marília Garcia, autora de *Um teste de resistores* (2014), entre outras obras premiadas:

> giorgio agamben diz que
> no cinema
> a montagem é feita de dois processos corte
> e repetição
> parece que o giorgio agamben
> está falando de poesia
> posso deslocar a leitura do giorgio agamben
> (ou cortar)
> e repetir para pensar na poesia
> corte e repetição
>
> gertrude stein diz
> que não existe repetição
> mas insistência
> (GARCIA, 2014, p. 16)

Notemos que o poema de Garcia deglute a essência poética da estrutura cinematográfica em paráfrases ensaísticas de uma definição de cinema que apenas simplifica sua complexidade composicional e, estando dentro de uma construção poética por circunstância, dilui sua poeticidade latente em referenciais verbais que só fazem retirar a potencialidade imagética do verso. As análises apresentadas no terceiro capítulo desse trabalho nos permitiram observar que a "aparência fílmica" que o poema tenta emular e metalinguisticamente busca compreender volta-se como um imbróglio à própria natureza fílmica que subjaz essa investigação poética do cinematográfico. Verificamos em momentos oportunos que a poesia pode desvelar aspectos centrais sobre a composição fílmica, não ao tematizar tais aspectos, como o faz Garcia ao se apropriar da citação de Giorgio Agamben para uma concepção tecnicista do mecanismo cinematográfico, mas ao oferecer uma experiência sensível do tempo. Desse modo, preferimos as colocações do poeta português Herberto Helder (1930-2015), para o qual

> qualquer poema é um filme, e o único elemento que importa é o tempo, e o espaço é a metáfora do tempo, e o que se narra é a ressurreição do instante exatamente anterior à morte, a fulgurante agonia de um nervo que irrompe do poema e faz saltar a vida dentro da massa irreal do mundo. (HELDER, 1979, *apud* FRIAS, 2016, p. 169)

A experiência aludida por Helder diz respeito a um estado de suspensão do tempo cronológico alcançado pelo tratamento estético da imagem, que é comum não apenas ao poema, com sua composição verbal da imagem, como também ao cinema, em sua concepção audiovisual. Buscamos mostrar que ambas as artes tratariam antes e sobretudo de uma experiência de temporalidade que atravessa o espírito e reorganiza os sentidos em uma específica relação de formas e matérias sígnicas. Sendo assim, qualquer poema ou filme traria em si mesmo as potencialidades simbólicas necessárias para alcançar uma metáfora profunda, não necessitando ser assim chamado "cinema de poesia" ou "cinema poético". A tentativa de se fazer "cinematismo" com a palavra só pode significar a tendência a um mimetismo da estrutura fílmica no interior do poema que só o prejudica, pois tenderia ao seu exterior, às suas referências objetivas, em detrimento de uma expressividade de sentimentos e afeições oriundas e motivadas no interior dos próprios versos. O mesmo procedimento torna-se frágil e pode engendrar uma estrutura oca também em cinema, como o caso de uma descrição cinematográfica dos versos de um poema.

A natureza do cinema e as relações que estabelece com as artes vizinhas revela-se, portanto, de grande complexidade e impossível de ser levado a cabo em um único estudo, dada a incessante busca por relações possíveis com as outras artes. Corremos alguns riscos e, certamente, apenas um dos muitos aspectos levantados nesse estudo valeria um trabalho dedicado apenas a ele. Em razão disso, privilegiamos a concatenação dos temas a fim de traçar um novo e autêntico panorama compreensível de análises e relações possíveis entre as artes em seus sistemas de linguagem distintos.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. **O tempo que resta:** um comentário à *Carta aos Romanos*. trad. Davi Pessoa e Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

ALBERA, F. **Eisenstein e o construtivismo russo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ANDREW, J. D. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Trad. T. Ottoni. Rio De Janeiro: Zahar, 1989.

ANDRADE, C. D. **Lição de Coisas**. Rio de Janeiro: Editora Record. 2008.

ARGAN, G. C. **Arte moderna**; do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. Trad. D. Bottmann e F. Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **A arte moderna na Europa:** de Hogarth a Picasso. tradução, notas e posfácio Lorenzo Mammì. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ARNHEIM, R. **A arte do cinema**. Lisboa: edições 70, 1989.

_____. **Arte e percepção visual**. Trad. I. T. de Faria. São Paulo, Pioneira, 1980.

AUERBACH, E. **Mimese:** a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2007.

AUMONT, J (org). **A estética do filme**. Trad. M. Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1995.

_____. **As teorias dos cineastas**. Trad. M. Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 2004.

BANDEIRA, M. **Antologia Poética.** 12. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001

BAZIN, A. **O que é o cinema?** trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

BAUDELAIRE, C. **As Flores do Mal**. trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. (Saraiva de Bolso).

BERGSON, H. **A evolução criadora**. Trad. B. P. Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Cartas, conferências e outros escritos**. Trad. de F. L. Silva e N. Caxeiro. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Os Pensadores).

_____. **Ensaios sobre os dados imediatos da consciência**. Trad. J. da Silva Gama. Lisboa: Edições 70, 1988.

_____. **Matéria e Memória**; ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. 2. ed. Trad. P. Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **O riso:** ensaio sobre a significação do cômico. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

BLAIR, K. H. **Poetry and Film: artistic kinship between Arseni and Andrei Tarkovsky**. London: Tate, 2014.

BURCH, N. **Práxis do Cinema.** trad. Marcelle Pithon e Regina Machado. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CARRIÈRE, J. C. **A linguagem secreta do cinema**. trad. Fernando Albagli, Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

CICALI, I.; UZZANI, G. **Cezanne**. trad. José Ruy Gandra. São Paulo: Abril, 2011. (Abril Coleções).

COHEN, N. **Les Poètes modernes et le cinéma (1910-1930)**. Paris: Classiques Garnier, 2013.

COHEN-SÉAT, G. **Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma**. Paris: Presses Universitaires de France (PUF), 1958.

DELEUZE, G. **A Imagem-movimento:** cinema 1**.** trad. Sousa Dias. Lisboa: Documenta, 2016.

_____. **A Imagem-tempo:** cinema 2. trad. Sousa Dias. Lisboa: Documenta, 2015.

_____. **O ato de criação**. trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Editora Folha de S. Paulo, 1999.

DIDI-HUBERMAN, G. **A imagem sobrevivente:** História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DUBOIS, J. *et al.* **Retórica da poesia:** leitura linear e leitura tabular. trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1980.

_____. **Retórica Geral**. trad. Carlos Felipe Moisés, Duílio Colombini e Elenir de Barros. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

ECO, U. **A Estrutura ausente**. trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, Editora da USP, 1971.

_____. **Tratado Geral de Semiótica**. trad. Antônio de Pádua Danesi e Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2014.

EIKHENBAUM, E. *et al*. **Teoria da literatura**: formalistas russos. trad. de A. M. R. Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1978.

EISENSTEIN, S. **A forma do filme.** trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

_____. **O sentido do filme**. Trad. de Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

EISNER, L. **A tela demoníaca**; as influências de Max Reinhardt e do Expressionismo. 2. ed. Trad. L. Nagib. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

ELGER, D. **Expressionismo**: Uma revolução alemã na arte. trad. Ruth Correia. Lisboa: Taschen Editor, 1998.

ELIOT, T. S. **A Essência da Poesia**. Trad. port. Maria Luíza Nogueira. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.

FAURE, É. **Fonctions du Cinéma.** Paris: Plon, 1953.

FIANT, A.; FRANGNE, P.-H.; MOUËLLIC, G. (org). **Les oeuvres d'art dans le cinéma de fiction**. Rennes, França: Presses universitaires de Rennes, 2014. (Collection "Le Spectaculaire")

FLOCH, J.-M. **Identités visuelles**. Paris: Presses Universitaires de France, 1995.

_____. **Petites mythologie de l'oeil et de l'esprit**; pour une sémiotique plastique. Paris: Hadès Benjamins, 1985.

FRIAS, J. M. *et al.* **Revista Relâmpago.** n. 38. Ano XIX. Lisboa, abril de 2016.

FRIAS, J. M. **Cinefilia e Cinefobia no Modernismo Português** (vias e desvios). Porto: Edições Afrontamento, 2013.

FRYE, N. **Anatomia da crítica**. Trad. de P. E. da S. Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GARCIA, M. **Um teste de resistores**. Rio de Janeiro: 7letras, 2014.

GONÇALVES, A. J. **Laokoon revisitado**; relações homológicas entre texto e imagem. São Paulo: EdUSP, 1994.

_____. **Signos (em) cena: ensaios** – variações acerca de modulação no trabalho de arte: fragmentos críticos. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010.

_____. **Transição & Permanência:** Miró/João Cabral: Da tela ao texto. São Paulo: Iluminuras, 1989.

GUINSBURG, J (org). **O Expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HAUSER, A. **História Social da Literatura e da Arte.** Tomo I. trad. Walter H. Geenen. São Paulo, Editora Mestre Jou, 1972.

HJELMLEV, L. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. Trad. de J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HUBERMAN, D. **A imagem sobrevivente:** história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

JAKOBSON, R. **Linguística e Comunicação**. 10. ed. trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, s/d.

_____. **Linguística, Poética, Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **Questions de poétique**. Paris: Editions du Seuil, 1973.

JOUVENEL, R (org). **Le Cahier Bleu:** 7 numéros en 7 livraisons du n° 1 (8 octobre 1933) au n° 7 (8 janvier 1934). Paris: Éditions Bergis, 1933-1934.

JOYCE, J. **Ulisses**. 1. ed. trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

KANDINSKY, W. **Do espiritual na arte**. Trad. M. H. de Freitas. Lisboa: D. Quixote, 1991.

_____. **Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier**. traduit de l'allemand par Nicole Debrand, traduit du russe par Bernadette du Crest. Paris: Éditions Denoël, 2016.

_____. **Ponto e linha sobre plano**: contribuição à análise dos elementos da pintura. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

KLEE, P. **On Modern Art**. Trad. ingl. D Paul Findlay. Londres: Faber and Faber Ltda, 1974.

_____. **Teoria del Arte Moderno**. Trad. Hugo Acevedo. Buenos Aires: Ediciones Caldén, 1979.

KRACAUER, S. **De Caligari a Hitler**; uma história psicológica do cinema alemão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

LAPOUJADE, D. **Deleuze - os movimentos aberrantes**. trad. Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: n-1 edições, 2015.

LIMA, J. de. **Obra completa**: volume 1. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar Ltda, 1959.

LIMA, L. C. (org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. 3. ed. Seleção, introdução e revisão de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. (Volume 1).

LISBOA, E. **O Segundo Modernismo em Portugal**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, col. Biblioteca Breve, 1977.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. Trad. de L. António. Lisboa: Dinalivro, 2005.

METZ, C. **A significação no cinema**. trad. Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. **Linguagem e Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MEYERS, R. (org). **e-Sword** (Bíblia Eletrônica). Versão 11.1.0. Franklin, EUA: World Wide, 2017. (digital)

MITRY, J. **Esthétique et psychologie du cinéma**. Paris: Universitaires, 1980.

MONTAINE, M. **Os ensaios**. Organização de Michael A. Screech. trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Penguin - Companhia das Letras, 2009.

MORIN, E. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa: Moraes editores, 1970.

MONDRIAN, P. **Neoplasticismo na pintura e na arquitetura**. trad. J. C. Pijnappel. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MOUSSINAC, L. **Naissance du cinéma**. Paris: Povolozky, 1925.

NIETZSCHE, F. W. **O crepúsculo dos ídolos**. Lisboa: Edições 70, 1985.

_____. **O nascimento da tragédia ou o helenismo e o pessimismo.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

PANOFSKY, E. **Idea:** contribuição à história do conceito da antiga teoria da arte**.** trad. Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

PESSOA, F. **Argumentos para filmes.** trad. Patrício Ferrari e Claudia J. Fischer. Lisboa: Ática Prosa, 2011.

POITRAT, J. **Limite:** de Mario Peixoto. org. Jacques Poitrat. Paris – St. Denis: Université Paris VIII, 2007.

PONCE DE LEÃO, M. I. do A. A. V. **Imagens da Vida** (*Presença*: Poesia e Artes Plásticas). Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 1996.

PROUST, M. **No caminho de Swann**. trad. Mario Quintana. 3. ed. São Paulo: Globo, 2006.

RANCIÈRE, J. **A Fábula Cinematográfica**. trad. Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2014.

RÉGIO, J. *et al.* **Revista presença**: edição fac-similada. tomo I, II e III. Lisboa: Contexto Editora, 1993.

RICOEUR, P. **A Metáfora Viva**. trad. Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Porto: Rés Editora, s/d.

ROSENFELD, A. **Texto/Contexto.** São Paulo: Perspectiva, 1976.

SADOUL, G. **História do cinema mundial:** das origens aos nossos dias. Volume I. trad. Manuel Ruas. Lisboa: Livros Horizonte, 1983.

SEGRE, C. **As estruturas e o tempo**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

SCHOENBERG, A. **Fundamentos da composição musical**. trad. Eduardo Seineman. São Paulo: USP, 1996.

SZONDI, P. **Poésie et poétique de l'idéalisme allemand**. traduction de l'allemand dirigée par Jean Bollack. Paris: Editions de Minuit, 1974.

TARKOVSKI, A. **Esculpir o tempo**. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. **Journal 1970-1986**: édition définitive. Paris: Philippe Rey, 2017.

TARKOVSKY, A. **I Burned at the Feast**: Selected Poems of Arseny Tarkovsky**.** translated by Philip Metres and Dimitri Psurtsev. Cleveland, Ohio: Cleveland State University Poetry Center, 2015.

TRUFFAUT, F. **Hitchcock/Truffaut:** entrevistas. Edição definitiva. trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TUDOR, A. **Teorias do cinema.** trad. Dulce Salvato de Meneses. Lisboa: Edições 70, 2009.

XAVIER, I. **O Discurso Cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

_____. **Sétima Arte:** um culto moderno o idealismo estético e o cinema. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

VALÉRY, P. **Variedades**. org. João Alexandre Barbosa. trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.

_____. **Souvenirs poétiques**. Recueillis par un auditeur au cours d'une conférence prononcée à Bruxelles, 1942. Paris, Guy Le Prat Ed., 1946.

WARBURG, A. **A renovação da Antiguidade pagã:** contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. trad. Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

WÖLFFLIN, H. **Conceitos Fundamentais da História da Arte:** o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. 2. ed. trad. João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ZILBERBERG, C. **Elementos de Semiótica Tensiva.** trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

APÊNDICE A - FILMOGRAFIA

(filmes analisados em ordem alfabética)

A ÉPOCA DA INOCÊNCIA. Escrito e dirigido por Martin Scorsese. Produzido por Barbara de Fina. EUA. Classicline e MABLAN Entertainment. 1993. 1 DVD (138 min), Letterbox, NTSC, son., color., legendado port.

A GREVE. Direção de Sergei M. Eisenstein. 89min, mudo, p&b. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=VD40vLjRaNA>; Acesso em: 26 mar. 2019.

A LINHA GERAL. Direção de Sergei M. Eisenstein. 122 min, mudo, p&b. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=H8CiK-O1UF0>; Acesso em: 26 mar. 2019.

A MÃE. Direção de Vsevolod Pudovkin. 87min, mudo, p&b. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=D4tUfVSpnVU>; Acesso em: 26 mar. 2019.

ANDREI RUBLEV. Direção de Andrei Tarkovski. RUS. Obras Primas. 1966. 1 DVD (182 min), Fullscreen 2.35:1, NTSC, Dolby Digital 2.0, son., p&b, legendado port.

AS MÃOS DE ORLAC. Direção de Robert Wiene. 112min, mudo, p&b. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=Zn0EUaojDoY&t=198s>; Acesso em: 26 mar. 2019.

A ÚLTIMA GARGALHADA. Direção de Friedrich Wilhelm Murnau. ALE. Obras Primas. 1924. 1 DVD, Fullscreen 1.33:1, NTSC, Dolby Digital, son./mudo, p&b/tintado, legendado port.

INTOLERÂNCIA. Direção de D. W. Griffith. EUA. Obras Primas do Cinema. 1916. 1 DVD (167 min), fullscreen 1.33:1, NTSC, mudo, p&b e tintado, legendado port.

LIMITE. Direção de Mário Peixoto. São Paulo, Brasil: Arquivo Mario Peixoto, Cinemateca Brasileira, FUNARTE, ARTE France, 2007. Version restaurée inédite. Version musical e historique (Brasil, 1931). 35mm, p&b, 120 min. Cópia da Cinemateca Brasileira.

LUMIÈRE! A AVENTURA COMEÇA. Produção de Bertrand Tavernier. Composição e comentários de Thierry Frémaux. Edição de Thomas Valette, Fabrice Calzettoni, Maëlle Arnaud, Thierry Frémaux. Paris, França: Sorties D'Usine Productions e Imovision, 2016. 1 DVD (90 min). Cor. Legendado. Port.

MÉLIÈS - LE CINEMAGICIEN: UMA SESSÃO MÉLIÈS. Dirigido por Georges Méliès. Produzido por Agata Tecnologia Digital. FRA. Cult Classic. 1997. 1 DVD (60 min), Letterbox 1.33:1, NTSC, p&b/color., legendado port.

METRÓPOLIS. Direção e montagem de Fritz Lang. Produção de Erich Pommer. ALE. Versátil Home Vídeo. 2010. 1 DVD (148min), Fullscreen 1.33:1, son./mudo, p&b, legendado port. Coleção Folha Cine Europeu.

NEW YORK CITY "GHETTO" FISH MARKET. Direção de Thomas A. Edison. 3min15, mudo, p&b. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=haKhhVCqr-o>; Acesso em: 26 mar. 2019.

NOSFERATU. Direção de F. W. Murnau. 94min, mudo, p&b. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=SWEuP1OGx6A>; Acesso em: 26 mar. 2019.

O ENCOURAÇADO POTEMKIN. Direção e montagem de Sergei M. Eisenstein. Produção de Jacob Bliokh. Roteiro de Sergei M. Eisenstein, Nina Agadjanova. Fotografia de Eduard Tisse, Vladimir Popov. URSS. Versátil Home Vídeo. 2011. 1 DVD (68 min), fullscreen 1.33:1, Dolby Digital, mudo, p&b/tintado, legendado port. Coleção Folha Cine Europeu.

O ESPELHO. Direção de Andrei Tarkovski. RUS/ITA. Versátil Home Vídeo. 1962/1983. 1 DVD (106min), Widescreen 1.66:1/ Fullscreem 1.33:1. NTSC, Dolby Digital, son., color. e p&b, legendado port.

O GABINETE DO DR. CALIGARI. Direção de Robert Wiene. 76min, mudo, p&b. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=PxHzXetFIfo&t=2797s>; Acesso em: 26 mar. 2019.

O GRANDE ROUBO DO TREM. Direção de Edwin S. Porter. 11min51, mudo, p&b. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=4oQzjQqN6gE>; Acesso em: 26 mar. 2019.

O NAVEGANTE. Direção de Buster Keaton. 59min, mudo, p&b. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=K1LeqeoyIzI&t=3015s>; Acesso em: 26 mar. 2019.

O PADRE E A MOÇA. Direção de Joaquim Pedro de Andrade. Produção de Luiz Carlos Barreto. Direção de fotografia de Mário Carneiro. BRA. Bretz Filmes, Tele Imagem e Cinemateca Brasileira. 1965. 1 DVD (90min), NTSC, Dolby Digital, son., p&b.

O TESTAMENTO DO DR. MABUSE. Direção de Fritz Lang. Produção de Seymour Nebenzal. Fotografia de Hans Erdmann. Música Hans Erdmann. ALE. Colecione Clássicos. 1933. 1 BLU-RAY (116min), Fullscreen 4:3, 1080p. son., p&b, legendado port.

PINCELADAS DE ARTE – PIERO DELLA FRANCESCA: A FLAGELAÇÃO. 4min29, son., color., dublado em port. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=67-5-DaQVIQ>; Acesso em: 26 mar. 2019.

STALKER. Direção de Andrei Tarkovski. RUS. Obras Primas. 1979. 1 DVD (162 min), Fullscreen 1.37:1, NTSC, Dolby Digital 2.0, son., color. e p&b, legendado port.

SUSPEITA. Direção de Alfred Hitchcock. EUA. Selo/Label: Silver Screen. 1941. 1 DVD (99 min), fullscreen 1.33:1, NTSC, son., p&b, legendado port.

UMBERTO D. Direção de Vittorio De Sica. 88min, son., p&b, 1952. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=C3YQKRdsNiE>; Acesso em: 26 mar. 2019.

WHAT HAPPENED ON TWENTY-THIRD STREET. Direção de Thomas A. Edison. 1min46, mudo, p&b. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=uqLTzZvKdOU>; Acesso em: 26 mar. 2019.