



Distorções Elásticas no Cinema Digital de Alexandr Sokurov

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO

**FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

FABRÍCIO MESQUITA DE ARO

Distorções Elásticas no Cinema Digital de Alexandr Sokurov

Bauru 2016

FABRÍCIO MESQUITA DE ARO

Distorções Elásticas no Cinema Digital de Alexandr Sokurov

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, área de concentração Comunicação Midiática, da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, campus de Bauru, para obtenção do título de Mestre em Comunicação, sob orientação do Professor Dr. Marcelo de Magalhães Bulhões.

BAURU 2016

Aro, Fabrício M.

Distorções Elásticas no Cinema Digital de Alexandr
Sokurov / Fabrício Mesquita de Aro, 2016
90 f.

Orientador: Marcelo Magalhães Bulhões

Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual
Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e
Comunicação, Bauru, 2016

1. Cinema Digital. 2. Artes Plásticas. 3.
Perspectiva Inversa. 4. Distorções Elásticas. 5.
Fausto de Goethe I. Universidade Estadual Paulista.
Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação II.
Título.

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE Mestrado de FABRÍCIO MESQUITA DE ARO, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, DA FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO.

Aos 27 dias do mês de outubro do ano de 2016, às 15:00 horas, no(a) Auditório dos Programas de Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, reuniu-se a Comissão Examinadora da Defesa Pública, composta pelos seguintes membros: Prof. Dr. MARCELO MAGALHAES BULHOES - Orientador(a) do(a) Departamento de Ciências Humanas / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação de Bauru, Prof. Dr. MAURO DE SOUZA VENTURA do(a) Departamento de Comunicação Social / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação de Bauru, Profª. Drª. LAURA LOGUERCIO CÂNEPA do(a) Programa de Pós-graduação em Comunicação / UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI, sob a presidência do primeiro, a fim de proceder a arguição pública da DISSERTAÇÃO DE Mestrado de FABRÍCIO MESQUITA DE ARO, intitulada **Distorções Elásticas no Cinema Digital de Alexandr Sokurov**. Após a exposição, o discente foi arguido oralmente pelos membros da Comissão Examinadora, tendo recebido o conceito final: aprovado. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelos membros da Comissão Examinadora.


Prof. Dr. MARCELO MAGALHAES BULHOES


Prof. Dr. MAURO DE SOUZA VENTURA


Profª. Drª. LAURA LOGUERCIO CÂNEPA

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO PROGRAMA
DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

Área de Concentração: Comunicação Midiática

Linha de Pesquisa: Produção de Sentido na Comunicação Midiática

Banca Examinadora:

Presidente/Orientador: Professor Doutor Marcelo de Magalhães Bulhões

Instituição: FAAC, UNESP – Bauru

Titular: Professora Doutora Laura Loguercio Cánepa

Instituição: UAM – São Paulo

Titular: Professor Doutor Mauro de Souza Ventura

Instituição: FAAC, UNESP – Bauru

Resultado: Aprovado

Bauru, 27 de Outubro de 2016

À minha amada mãe.

AGRADECIMENTOS

Dedico este trabalho a todos os que acreditaram em mim, mesmo nos momentos em que não havia mais esperança para se resguardar.

Minha amada mãe, Arlete Mesquita Aro, a mulher mais forte que pude conhecer nessa vida.

Minha irmã de alma, Márcia Neme Buzalaf, pela nossa sintonia espiritual e intelectual, pela convivência nas melhores horas e nas tempestades mais tórridas.

Meu mentor Marcelo Magalhães Bulhões, pela constante confiança em meu potencial errante.

Minha companheira Natália Conte Delboni, que trilhou o caminho da pesquisa ao meu lado e foi fundamental para a concretização dessa pesquisa.

Minha confidente Elaine Dias de Oliveira, que sempre reestabeleceu meu equilíbrio nos momentos mais desoladores.

Meu irmão cósmico e parceiro profissional, Antônio D´Alkimin Neto, por manter a vida leve quando o barco parecia afundar.

E obrigado a meu pai, José Henrique de Aro (*in memoriam*), que nos visita agora de outro lugar, porém sempre oferecendo uma bela cerveja gelada.

Aro, Fabrício M. **Distorções Elásticas no Cinema Digital de Alexandr Sokurov**.2016. 82f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação. UNESP, Bauru, 2016

RESUMO

O presente trabalho pretende elucidar os mecanismos que negaram a perspectiva linear por meio da distorção da imagem no cinema de Alexandr Sokurov. A partir da teoria da Dobra de Deleuze e dos preceitos da Perspectiva Inversa de Pável Floriênski, serão analisadas obras pictóricas, que vão do Barroco, passando pela Bauhaus, chegando até Francis Bacon. Tais obras entrarão em sintonia com a filmografia de Sokurov utilizando o termo da “distorção elástica”, pressupondo um deslocamento não-espacial e temporal-não-linear através da análise fílmica e estética das obras. A adaptação de Fausto de Goethe realizada pelo cineasta russo em 2012, será o elemento condutor ao elucidar o trânsito imagético do suporte analógico para o digital e suas potencialidades estéticas de subversão à perspectiva linear.

Palavras-Chave: Cinema Digital, Artes Plásticas, Perspectiva Inversa, Distorção Elástica, Fausto de Goethe

Aro, Fabrício M. **Elastic Distortions in the Digital Cinema of Alexandr Sokurov**.2016. 82p. Dissertation (Master's Degree in Communication). Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação. UNESP, Bauru, 2016

ABSTRACT

The present work intends to elucidate the mechanisms that denied the linear perspective inherited from Ancient Greece and emphasized in the Renaissance period, to undergo the process of distortion of this mechanism of representation. From the theory of Deleuze's Dobra and the precepts of the Inverse Perspective of Pável Floriênski, will be analyzed pictorial works, ranging from the Baroque, passing by the Bauhaus, reaching Francis Bacon. Such works will be in tune with the filmmaking of the Russian filmmaker Alexandr Sokurov using the term "elastic distortion", presupposing a non-spatial and non-linear displacement through the filmic and aesthetic analysis of works. Goethe's Faust's adaptation by the Russian filmmaker in 2012 will be the driving element in elucidating the imaginary transit from analog to digital support and its aesthetic potential from subversion to linear perspective.

Keywords: Digital Cinema, Visual Arts, Inverse Perspective, Elastic Distortion, Goethe's Faust

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. <i>Fausto, Alexandr Sokurov, 2012</i>	15
Figura 2. <i>Os três eixos cartesianos</i>	21
Figura 3. <i>O “esquema” de perspectiva linear euclidiana</i>	22
Figura 4. <i>Santa Ceia, Leonardo da Vinci, 1495</i>	22
Figura 5. <i>Ceia de Emaús, Carvaggio, 1610</i>	23
Figura 6. <i>Narciso, Caravaggio, 1599</i>	25
Figura 7. <i>Novos Mapeamentos: Mapa fornecido pelo Facebook ilustrando o fluxo informacional do site pelos IPS dos computadores</i>	27
Figura 8. <i>Novos Mapeamentos: Aplicativo que realiza mapeamentos a partir do sistema operacional dos celulares dos habitantes Android, IOS, Blackberry e outros – Fonte: Google</i>	28
Figura 9. <i>Dogville, Lars Von Trier, 2003</i>	30
Figura 10. <i>Dançando no Escuro, Lars Von Trier, 2000</i>	31
Figura 11. <i>Düher: De “Unterweisung der Messung. 1525</i>	32
Figura 12. <i>Santíssima Trindade, Andrêi Rublión, 1427. Pintura sobre madeira, 142 x 114 cm. Galeria Tretiakov, Moscou</i>	34
Figura 13. <i>Star Wars, Episódio 1. George Lucas. Fonte: ILM: Industrial Light and Magic, 1997</i>	35

Figura 14. <i>Star Wars, Episódio 1. George Lucas. Fonte: ILM: Industrial Light and Magic, 1997</i>	36
Figura 15. <i>Star Wars, Episódio 1. George Lucas. Fonte: ILM: Industrial Light and Magic, 1997</i>	37
Figura 16. <i>Plano-sequência. Festim Diabólico, Alfred Hitchcock, 1948</i>	38, 39, 40
Figura 17. <i>As Ninfas. Arca Russa, Alexander Sokurov, 2002</i>	41
Figura 18. <i>“O Europeu”. Arca Russa, Alexander Sokurov, 2002</i>	42
Figura 19. <i>O Espaço Interno. Mãe e Filho. Alexander Sokurov, 1996</i>	43
Figura 20. <i>O Espaço Externo. Mãe e Filho, Alexander Sokurov, 1996</i>	44
Figura 21. <i>Pai e Filho, Alexander Sokurov, 2003</i>	45
Figura 22. <i>Pai e Filho, Alexander Sokurov, 2003</i>	46
Figura 23. <i>Eva Braun dançando nua. Moloch, Alexandre Sokurov, 1999</i>	47
Figura 24. <i>O Espaço Instável. Moloch, Alexander Sokurov, 1999</i>	48
Figura 25. <i>Lênin. Taurus, Alexandre Sokurov, 2001</i>	48
Figura 26. <i>Lênin e sua esposa. Taurus, Alexandre Sokurov, 2001</i>	49
Figura 27. <i>Hirohito e a Imperatriz. O Sol, Alexander Sokurov, 2005</i>	49
Figura 28. <i>Espaço Externo. Hirohito. O Sol, Alexander Sokurov, 2005</i>	50
Figura 29. <i>O Pequeno e o Gigante. O Sol, Alexander Sokurov, 2005</i>	51
Figura 30. <i>Les Demoiselles d’Avignon, Pablo Picasso, 1907</i>	52
Figura 31. <i>Broadway, Boogie Woogie, Piet Mondrian, 1942</i>	53

Figura 32. <i>Yellow, Red, Blue</i> , Wassily Kandinski, 1925.....	54
Figura 33. <i>Litografia de Eugène Delacroix inspirado em Fausto de Goethe (1808)</i> . Fonte: Editora 34.....	55
Figura 34. <i>Fausto e Mefistófeles</i> . <i>Fausto de F.W.Murnau – 1927 – Fonte: Versátil Filmes</i>	58
Figura 35. <i>Mefistófeles</i> . <i>Fausto de Alexandr Sokúrov – 2012 – Fonte: Imovision</i>	59
Figura 36. <i>O Mergulho</i> . <i>Fausto, Alexandr Sokurov, 2012 - Fonte: Imovision</i>	61
Figura 37. <i>Margarida</i> . <i>Fausto de Alexandr Sokúrov – 2012 – Fonte: Imovision</i>	62
Figura 38. <i>Onde está a alma?</i> <i>Fausto, Alexander Sokurov, 2012 – Fonte: Imovision</i>	63
Figura 39. <i>Casa de banhos: Fausto, Alexander Sokurov, 2012 – Fonte: Imovision</i>	64
Figura 40. <i>Casa de banhos: Fausto, Alexander Sokurov, 2012 – Fonte: Imovision</i>	64
Figura 41. <i>O Jardim das Delícias Terrenas criada por Hieronymus Bosch entre 1503 e 1515</i>	65
Figura 42. <i>Detalhe: O Jardim das Delícias Terrenas criada por Hieronymus Bosch entre 1503 e 1515</i>	65
Figura 43. <i>Detalhe: O Jardim das Delícias Terrenas criada por Hieronymus Bosch entre 1503 e 1515</i>	65
Figura 44. <i>Auto-retrato, Francis Bacon, 1959</i>	66
Figura 45. <i>Pope Innocent X, Velázquez 1650 e Bacon 1953</i>	67
Figura 46. <i>A Boca. Pope Innocent X, Francis Bacon 1953</i>	68
Figura 47. <i>A Imagem Enclausurada do New World Center – Miami</i>	82
Figura 48. <i>A Imagem Emancipada do New World Center – Miami</i>	82

SUMÁRIO

1) INTRODUÇÃO	16
2) MATRIZES PICTÓRICAS.....	19
3) A GÊNESE DO DIGITAL NO CINEMA CONTEMPORÂNEO.....	26
3.1) O DIGITAL DE LARS VON TRIER.....	28
3.2) O DIGITAL DE GEORGE LUCAS.....	35
4) A IMAGEM DIGITAL <i>SOKUROVIANA</i>	38
4.1) ARCA RUSSA.....	38
4.2) MÃE E FILHO / PAI E FILHO.....	43
4.3) A TETRALOGIA DO PODER (1) MOLOCH, TAURUS E O SOL.....	46
4.4) A TETRALOGIA DO PODER (2) FAUSTO.....	51
5) CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	70
6) REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	73
7) REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS.....	78
8) ANEXO I.....	80
9) ANEXO II.....	82



Figura 1: *Fausto*, Alexandr Sokúrov , 2012

“A obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante”.

Umberto Eco, *Obra Aberta*

1) INTRODUÇÃO

Quantas vezes o homem pode vender sua alma? Quantas adaptações pode sofrer um objeto até que ele se deforme de suas características originais? As perguntas se referem às traduções verbais e não-verbais que construíram o mito de Fausto ao longo da história e concretizou-se na obra de Johann Wolfgang von Goethe, matriz informacional dessa pesquisa.

A releitura da tradição “fáustica” ecoa em fontes como a Bíblia (o pacto demoníaco se inspira em *O Livro de Jó*) e em Shakespeare, especialmente com as obras *Hamlet* e *Macbeth*. As publicações do mito deram início em 1587, com a *História D. Johann Fausten*, publicado em Frankfurt pelo impressor Johann Speiss, sendo traduzida para o inglês em 1588, inspirando a peça *The Tragical History of Doctor Faustus*, de Christopher Marlowe, que ao ser traduzida para o alemão, chega a Goethe através do teatro popular¹.

A presente pesquisa busca analisar o caminho informacional do Fausto de Goethe a partir de sua publicação, relacionando a obra verbal às adaptações não-verbais, em particular a audiovisual, representada pelas obras de Friedrich Wilhelm Murnau no Expressionismo Alemão em 1929 e de Alexander Sokurov em 2012.

Nessa dualidade fílmica busca-se apreender os mecanismos técnicos da imagem juntamente com seus devires estéticos, entendendo que a representação imagética está intrinsecamente vinculada ao seu suporte e seu instrumento. E que tais mudanças de representação geram distorções ao objeto original, intensificando sua potência.

Os livros de estudo de cinema atuais sofrem de uma grande crise moral de reverência ao antigo, ao passado. De uma maneira insistente (e ainda assim, muito curiosa), autores que já se foram há décadas e não presenciaram a evolução tecnológica do cinema são citados *ad infinitum* por aqueles que negam a evolução da estética cinematográfica. É interessante presenciar quem ainda acredita nos 24 quadros da película, quando o digital já atinge 3000 frames por segundo facilmente. É uma questão de velocidade. Aqueles que se enjoarem no percurso, podem parar e voltar a suas

¹ Goethe conheceu seguramente a chamada versão “Christlich Meynenden” do Livro de *Fausto*, publicada em 1725 e que até 1820 teve mais de 30 edições; é possível, também, que tenha conhecido a versão de 1674, de Johann Nikolaus Pfitzer, antes de 1772; já a obra de Marlowe, só veio a lê-la como tal em 1818, por ocasião da tradução alemã de Wilhelm Müller, pela qual se interessou

empoeiradas teorias analógicas, confortáveis, sem mudanças...A velocidade da imagem cansou os olhos de seus velhos estudiosos.

No primeiro capítulo, *Matrizes Pictóricas*, a pesquisa descreve as crises de representação da imagem em dois momentos históricos. O primeiro momento se dá na transição do Renascimento para o Barroco a partir de duas pinturas que se aproximam por sua temática – *A Santa Ceia* de Leonardo da Vinci e *A Ceia de Emaús* de Caravaggio. Partindo da análise estética das obras e de suas relações de fidelidade com a perspectiva linear desenvolvida por Euclides na Grécia Antiga, o estudo observa o processo de transição da imagem pictórica e da desconstrução da representação fiel de um objeto entre os séculos XIV e XVII.

O segundo momento se dá no fim do século XIX, no qual a transição imagética deixa de ser somente estética para também se adentrar no campo da ferramenta de concepção dessa imagem, o campo técnico de construção imagética – a máquina fotográfica. O que era representado pelos pincéis pôde então ser captado por um novo instrumento, com sua nova dinâmica de utilização e novos dispositivos para descrever o que Rosenfeld chamaria de “desrealização”.

O segundo capítulo, *A Gênese do Digital no Cinema Contemporâneo*, trata de uma segunda revolução do aparelho de captura imagética – a transição da matriz analógica para a digital, eliminando o uso do fotograma e dos banhos químicos dando lugar à transferência “não-espacial” da imagem segundo as teorias de Marc Augé. A partir do filme *Os Idiotas* de Lars Von Trier e *Episódio I: A Ameaça Fantasma* de George Lucas em meados da década de 90, a análise do cinema digital se abre em duas vertentes: a do cinema autoral (Trier) e do cinema *blockbuster* (Lucas).

Partindo da introdução ao cinema digital, a pesquisa apresenta seu objeto-foco – o cinema de Alexander Sokurov – analisando a transição imagética do cinema do diretor russo da matriz analógica para a digital através da dinâmica de distorção elástica da imagem cinematográfica. Tal transição é apresentada pelos filmes *Arca Russa*, *Mãe e Filho e Pai e Filho*, demonstrando as potencialidades da ferramenta digital em negar a representação fiel do objeto filmado, finalmente chegando à Tetralogia do Poder, com os filmes *Moloch*, *Taurus* e *O Sol* e finalmente o foco da pesquisa, *Fausto*.

A representação da figura-mito da obra de Goethe será analisada, em um primeiro momento, a partir da teoria da “dobra” de Deleuze, no intuito de entender e desvendar a construção da natureza da imagem distorcida e de suas potencialidades no cinema contemporâneo. A análise fílmica de *Fausto* e de suas deformações estéticas entrará em diálogo com as obras do pintor Francis Bacon, especialmente o conjunto de obras *Estudo*

após Velázquez em 1950 demonstrando as intervenções do pintor irlandês sobre a matriz renascentista, elucidando dessa maneira, os mecanismos de distorção de um objeto clássico.

Para percorrer esse longo caminho histórico-imagético, a pesquisa delimita duas forças de potência para realizar a leitura das obras pictóricas em conjunto com as obras cinematográficas: a “distorção elástica”. Esse termo foi decantando-se ao longo do estudo e surgiu a partir da leitura obcecada da imagem em sua natureza – como trata-se da análise de obras não-verbais, optou-se pela leitura da imagem em sua essência e não em sua representação. É com extrema precisão que se adentra no mundo de Goethe, pois trata-se de um “objeto poroso”, tal qual o definido por Gilles Deleuze em “A Dobra”. Tal porosidade é definida por tratar-se de uma obra que se deixou adaptar por inúmeros suportes e em diversas fontes tecnológicas; sua própria essência não se resume somente a Goethe. Ao longo dos capítulos serão trazidos aspectos da obra desse autor que irão reverberar na literatura e fundamentalmente nas artes plásticas, no cinema analógico e finalmente no digital.

2) MATRIZES PICTÓRICAS

No final do século XIX, as artes plásticas enfrentam uma crise de representação, com a transição de uma expressão através do pincel a invenção da câmara fotográfica - instrumento de captura de uma realidade com apenas um clique, controles ópticos e banhos químicos para mimetizar suas luzes e contrastes. O pincel perde sua exclusividade na representação da tela e começa a se desconstruir enquanto aparelho² quebrando dogmas centenários de composição imagética. Há nesse processo uma profunda aproximação do estudo do romance moderno com a pintura e seu processo de busca de uma nova identidade. A distorção das noções de espaço e tempo (a cronologia é substituída pela simultaneidade de acontecimentos), da relação entre personagem e narrador que se confundem constantemente. O diálogo entre a psique e o mundo que a rodeia, eliminando o conceito de perspectiva, fragmentando o indivíduo.

A pesquisa reside no estudo das distorções elásticas sofridas pelo “esquema” da perspectiva linear da geometria euclidiana³ na expressão cinematográfica de Alexandr Sokurov em três momentos:

- O fluxo espaço-temporal do plano-sequência de 99 minutos no filme *Arca Russa*.
- A concretização da distorção elástica dos filmes *Mãe e Filho* e *Pai e Filho*.
- A Tetralogia do Poder: *Moloch*, *Taurus*, *O Sol e Fausto*. Sendo os três primeiros filmes adaptações livres de ditadores do século XX, Hitler, Lênin e Hirohito, respectivamente. A série que se inicia com o ficcional de personagens reais da história encerra com a materialização de um mito.

O filósofo Platão (427 a. C.) foi um dos precursores na discussão sobre o termo mimese. Entendia que nada de criava de uma matriz original, tudo era uma cópia (*eikones*)

² Aparelho é brinquedo e não instrumento no sentido tradicional. E o homem que o manipula não é trabalhador, mas jogador: não mais *homo faber*, mas *homo ludens*. E tal homem não brinca com seu aparelho, mas contra ele. Procura esgotar-lhe o programa. Por assim dizer: penetra o aparelho a fim e descobrir-lhe as manhas (FLUSSER, 2001, p.43)

³ A perspectiva central, eliminada pela pintura moderna, surgiu no Renascimento; a perspectiva grega, diversa da renascentista, foi introduzida na época dos sofistas, no século V a.C.. Como se sabe, na pintura egípcia ou a pintura europeia medieval(...) não conheciam ou não empregavam a perspectiva. As hipóteses sobre esse curioso fenômeno tendem a considerar provável que a perspectiva seja um recurso para a conquista artística do mundo terreno, isto é, da realidade sensível.

de uma verdadeira realidade. Aliou o conceito de arte ao ato divino e como tal, nunca seria atingida sua perfeita reprodução.

Privilegiando a verdade, o filósofo considerou as imagens miméticas como imitação da imitação, já que elas imitavam a própria pessoa e o mundo do artista, os quais por sua vez, já era imitação (sombra e miragem) da “verdadeira” realidade original. (COSTA, 1992, p.6)

Já Aristóteles (384-322 a. C.), mesmo sendo um discípulo de Platão dissocia o caráter metafísico da obra de arte e que suas ambiguidades não geram somente um significado. A obra de arte depende do olhar estético. Aquilo que vemos é verdadeiro e delimita ao indivíduo a tarefa de traduzir aquilo que é apreendido, isto é, ter em nós a potência (*dynamis*) de perceber a realidade.

Afastada da perfeição, da divindade da verdade primigênia, a mimese afirmasse como a representação do que “poderia ser”, assumindo o caráter de fábula. O critério do verossímil que merecera a crítica de Platão por ser apenas ilusão da verdade, torna-se, com Aristóteles, o princípio que garante a autonomia na arte mimética. (IDEM, 1992, p.6)

Dissocia-se então, dessa maneira a atribuição vinculada ao termo “mimese” como “imitação”. Ligia Militz da Costa buscou nas traduções em português e francês uma síntese semântica que não depreciasse o termo, possibilitando sua atribuição no estudo da representação imagética contemporânea. Essa prerrogativa permite que a presente pesquisa analise a distorção da perspectiva linear nos filmes de Alexander Sokurov não como uma fuga da imitação, mas como um modo de ler e representar um objeto.

De maneira geral, o termo grego mimesis é traduzido por “imitação”, como aparece nas traduções de Eudoro de Sousa e Jaime Bruna. Na versão francesa de Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot, entretanto, o termo é traduzido por “representação”, preferido à “imitação” por guardar um sentido teatral e por conter polivalência semântica própria da mimese: a de não privilegiar nem o objeto modelo, nem o objeto produzido, contendo a ambos simultaneamente. (Introducion. In: ARISTOTE. *La poétique*. Paris, 1980, p. 17-20. Traduções de Horácio Longino e Jaime Bruna)

Para Dürer a leitura da imagem se desenvolve em três processos: “primeiro temos o olhar que vê, em segundo lugar o objeto visto, em terceiro a distância que há entre o olhar e o objeto” (PANOFSKY, 1993, p.63). A premissa da perspectiva linear prevê a desconstrução da imagem em três vetores, ou três dimensões, X, Y e Z. Os três eixos sempre tem a mesma dinâmica na composição imagética - os vetores X e Y são responsáveis para a definição de posicionamento do objeto ou da paisagem. Nessa

proporção alia-se o vetor de profundidade e aproximação. O eixo Z caracteriza-se por representar a proporção do que se está desenhando.

Seria praticamente impossível exprimir com maior clareza o seguinte: o princípio segundo o qual o espaço é, simplesmente, cortado pela margem do quadro, começa a dar lugar a um outro princípio, o de que há uma superfície delimitada pela margem do quadro e essa superfície destina-se a ser preenchida e não contemplada através de[...] (PANOFSKY, 1993, p. 14)

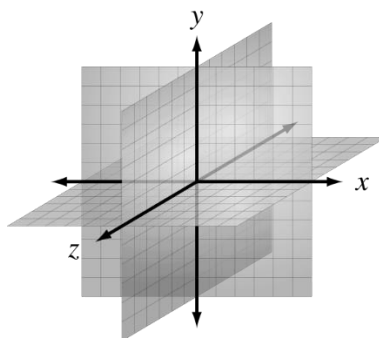


Figura 2: *Os três eixos cartesianos*

Aos três eixos aliam-se às linhas de Ponto de Fuga e Linha de Horizonte. Esses dois elementos são responsáveis para integrar o objeto a ser representado no contexto do espaço do quadro, em seu limite de observação do espectador.

As multiplicidades se definem pelo fora: pela linha abstrata, linha de fuga ou de desterritorialização segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem às outras. O plano de consistência (grade) é o fora de todas as multiplicidades. A linha de fuga marca, ao mesmo tempo: a realidade de um número de dimensões finitas que a multiplicidade preenche efetivamente; a impossibilidade de toda dimensão suplementar, sem que a multiplicidade se transforme segundo esta linha; a possibilidade e a necessidade de achatar todas estas multiplicidades sobre um mesmo plano de consistência ou de exterioridade, sejam quais forem suas dimensões.

(DELEUZE, GUATARI, 1995, p.6)

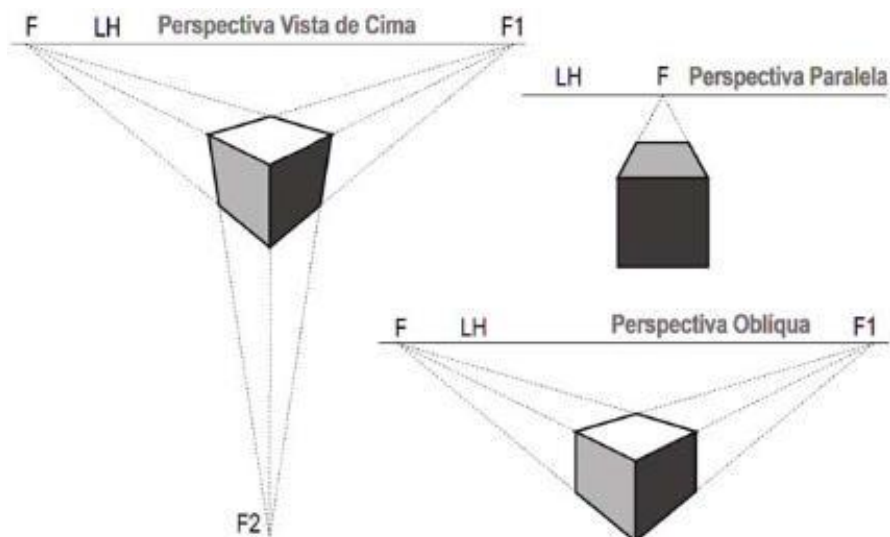


Figura 3: O “esquema” de perspectiva linear euclidiana

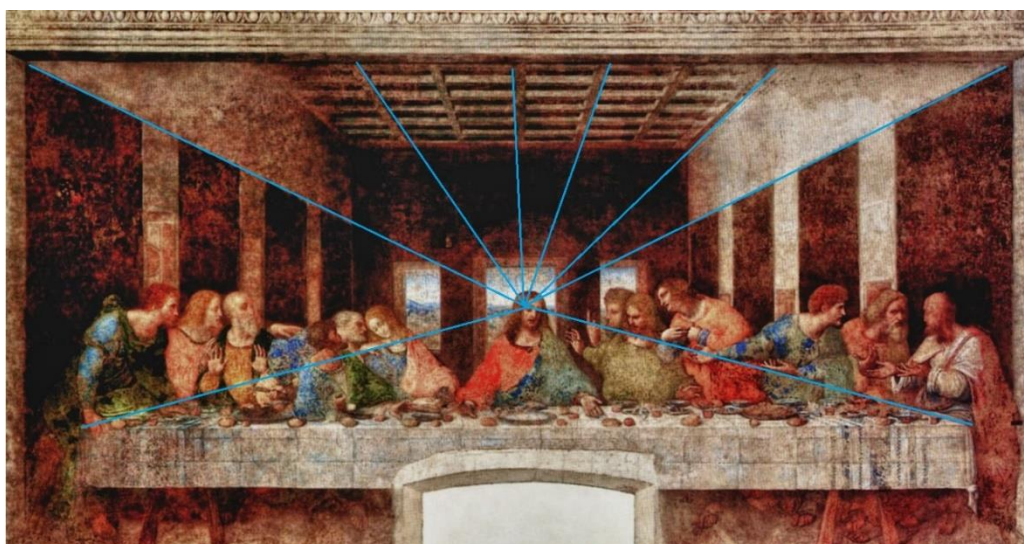


Figura 4: *Santa Ceia*, Leonardo da Vinci, 1495

As linhas de fuga simétricas e absolutas desenvolvidas no Renascimento sofrem sua primeira dobra informacional com o desprendimento do homem à Igreja Católica e sua entravada ligação com a filosofia, principalmente de Descartes e Leibniz no Barroco, instaurado no século XVII e XVIII. O objeto curva-se subvertendo os dogmas da perspectiva linear euclidiana e desafia a superfície plana do quadro a ser representado. Harmonia e relações simétricas já não são fundamentais para traduzir o ser em transição para a Modernidade.

O contraponto imagético para elucidar essa evolução estética entra em diálogo direto com a Santa Ceia de Leonardo da Vinci. “A Ceia de Emaús” de Michelangelo Merisi, conhecido como Caravaggio, foi pintado entre os anos de 1593 e 1610. Trata-se aqui de uma tradução distorcida-elástica das linhas do Renascimento. Na cena há os

mesmos personagens, porém Jesus já não reflete como uma divindade, gesticulando como se estivesse numa conversa informal. A “Santa Ceia” de Caravaggio busca o ser humano e não mais a divindade. Texturas e cores se entrelaçam no fundo embebido no breu da dúvida do homem barroco. Ficam para trás as cores plácidas e os rostos marmorizados, dando lugar a uma nova concepção do espaço curvo da tela de pintura.

Torna-se evidente que o mecanismo da matéria é a mola. Se o mundo é infinitamente cavernoso, se há mundos nos menores corpos, é porque há “molabilidade por toda parte na matéria”(…) A matéria dobra é uma matéria tempo, cujos os fenômenos são como a descarga contínua de uma “infinidade de arcabuzes ao vento(…)Invocando a propagação da luz e a “explosão do luminoso, fazendo dos espíritos animais uma substância elástica, inflamável e explosiva, Leibniz volta as costas ao cartesianismo. Em resumo, uma vez que dobrar não se opõe a desdobrar, trata-se de tender-distender, contrair-dilatar, comprimir-explodir. (DELEUZE, 2000, p.20-21)



Figura 5: *Ceia de Emaús*, Caravaggio, 1610

O mito de Narciso⁴ traduz coerentemente as distorções oriundas da crise de identidade estética do movimento Barroco. Trata-se aqui daquele que na busca por sua

⁴ Filho de dois seres relacionados à água, o deus-río Cephisus e a ninfa Liríope, Narciso era um menino tão lindo que as Ninfas já eram apaixonadas por ele desde pequeno. Narciso era seu nome. Tirésias, consultado

perfeição pessoal, deu as costas para a realidade e preferiu viver sob o profundo reflexo de si mesmo. Porém, a imagem refletida não condiz com a realidade perfeita que busca Narciso. O reflexo é distorcido e obscuro revelando uma imagem bem diferente da “original”. O Narciso que vê seu outro é a verdadeira ilusão. Quando sua imagem se dobra e se inverte infinitamente em seu ciclo, ela não tem mais caráter mimético. A ação que se lê é a de distorção elástica da realidade.

Essa unidade extensiva das artes forma um teatro universal que transporta o ar e a terra e mesmo o fogo e a água. As esculturas são aí verdadeiros personagens, e a cidade é um cenário, sendo os próprios espectadores imagens pintadas ou esculturas. A arte inteira torna *Socius*, espaço social público, povoado de bailarinos barrocos(...) Dobrar-desdobrar, envolver-desenvolver são as constantes dessa operação tanto hoje como no Barroco. Esse teatro das artes é a máquina viva do “Sistema Novo”, tal como Leibniz a descreve, máquina infinita cujas peças são na sua totalidade máquinas “dobradas diferentemente e mais ou menos desenvolvidas. (DELEUZE, 2000, p. 206)

Ao analisar a pintura, depara-se com a extinção da paisagem em perspectiva, sendo o fundo da tela tomado totalmente pela escuridão. O Barroco é um movimento artístico de transição. É uma ponte entre a representação fiel e esquemática do Renascimento até a crise de representação no fim do século XIX, na qual as artes terão que enfrentar o fantasma do instrumento de captura.

É através da estética do movimento barroco que Deleuze identifica a primeira dinâmica de mutação do objeto imagético. Durante um período de racionalismo filosófico

para saber se a criança teria uma longa vida, respondeu: “Sim, desde que não se conheça”. [...] Eco o viu num dia em que ele caçava cervos tímidos. Eco, [...] naquele tempo ela ainda era uma ninfa, e não uma simples voz. Mas, embora tagarela, sua voz só servia para redizer, como hoje, as últimas palavras que ouve. [...] Ela viu Narciso caçando na floresta e se apaixonou. [...] Mas ele se afasta, “prefiro morrer a te pertencer”, disse ele. [...] As outras Ninfas que moram nas montanhas ou nas fontes também sofreram o desprezo de Narciso. Finalmente, uma delas, [criando coragem], levantou as mãos para o céu e praguejou, em seu desespero: “Que ele também ame, por sua vez, sem ser amado”! [...] Perto dali havia uma fonte cuja água era pura, prateada, desconhecida dos pastores, [...]. Foi ali que, cansado da caça e do calor do dia, Narciso foi se sentar, atraído pela beleza, o frescor e o silêncio do lugar. Mas, enquanto saciava a sede que o devorava, sentiu nascer outra sede, mais devoradora ainda. Seduzido por sua imagem refletida na superfície, ele apaixonou-se por sua própria imagem. Ele confere corpo à sombra que ama: admira-se, fica tão imóvel a olhar que parecia uma estátua de mármore de Páros. Debruçado sobre a superfície, ele contempla seus olhos que pareciam dois astros brilhantes, seus cabelos dignos de Apolo e de Baco, sua face matizada pelos brilhos da juventude, o seu pescoço branco como mármore, a graça de sua boca, as rosas e lilases de sua tez. Ele admira enfim a beleza que o leva a admirar. Imprudente! Ele se apaixona por si mesmo: ele é, ao mesmo tempo, amante e objeto amado; [...] Deitado sobre a grama espessa e florida ele não pode deixar de contemplar a imagem que o desconcerta. [...] Ele chora, a água se turva, [...] Narciso vê sua imagem dilacerada. [...] E, como a cera que derrete com uma leve chama ou o orvalho que se dissipa aos primeiros raios do astro do dia, assim, queimando com uma chama secreta, o infortunado consuma-se e morre. [...] Já se havia preparado a fogueira, as tochas, a cova; mas o corpo de Narciso havia desaparecido; e no seu lugar as Ninfas só encontraram uma flor de ouro, coroada de alvas folhas. (OVÍDIO, *Metamorfoses*, III, 340-510).

(Leibinz e Descartes), a arte dobra em si mesma e vai entrelaçando suas camadas no mesmo corpo.



Figura 6: *Narciso*, Caravaggio, 1599

3) A GÊNESE DO DIGITAL NO CINEMA CONTEMPORÂNEO

A inserção da cultura digital no cinema *mainstream* deu início em meados dos 90 do século XX com dois exemplares antagônicos: “Os Idiotas” de Lars Von Trier e “Episódio I – A Ameaça Fantasma” de George Lucas. Se contrapõem, pois são obras fílmicas que usam o suporte digital com diferentes ambições estéticas unificando as distâncias espaciais da tradição euclidiana.

A divisão do território espacial do homem contemporâneo está cada vez mais destacada de sua geografia estática. O atlas enclausurado em estantes deu lugar a mapas digitalizados e em alta resolução, obtidos através de imagens de satélite e do uso de aplicativos em suportes móveis. A delimitação de espaços hierarquizados que delimitam culturas e hábitos já não é mais suficiente para suprir a demanda informacional da atualidade. Ao longo de seu percurso histórico, a imagem recortou-se de sua origem e tornou-se particular a todos os espaços estrangeiros. Numa dinâmica da virtualidade o objeto visual destacou-se do *lugar* para pertencer a um *não-lugar*.

Contraste: são nas entradas das cidades, nos espaços melancólicos dos grandes conjuntos, das zonas industrializadas e dos supermercados que são plantados os painéis que nos convidam a visitar os monumentos antigos: ao longo das rodovias, que se multiplicam as referências às curiosidades locais que deveriam reter-nos enquanto só passamos, como se alusão ao tempo e aos lugares antigos, hoje, fosse apenas uma maneira de dizer o espaço presente. (AUGÉ, 2012, p.69)

Para Marc Augé a busca incessante pela velocidade e imediatismo fez do homem contemporâneo um nômade tecnológico desterritorializado de suas concepções espaciais do passado. O caminhar do contemporâneo se dá através de grandes deslocamentos que não tem mais relação com o espaço-tempo analógico. Quanto mais digitalizada for a transmissão informacional, menos esta estará vinculada a uma ideia de repouso. A imagem digital tem em sua natureza a transição, a interface, a decodificação de algoritmos numa recombinação constante – o *não-lugar* da imagem é o habitar todos os espaços ao mesmo tempo, sem criar afetos que possam vincular sua existência a somente um ponto espacial. No contemporâneo tudo está em todo lugar, ao mesmo tempo, sem intervalos.

Ao criar novas codificações espaciais a um mesmo objeto, sua natureza imagética começa a se desfigurar de suas características originais estáticas – para cada deslocamento há uma distorção que reconfigura sua estética imediata. Os novos mapeamentos permitem uma representação particular para cada espacialização criada. Não há mais um mapeamento universal comum a todos os que o habita: Para cada indivíduo, um continente, e nele, características íntimas de sua representação.

Na última década empresas ligadas à tecnologia, localizadas principalmente no Vale do Silício Na Califórnia, deram início ao desenvolvimento de novas possibilidades para se representar o espaço físico. As imagens geradas por satélites já estão obsoletas. A grande diferença desses “aparelhos” é que a imagem espacial é gerada a partir de seus usuários, de seus fragmentos individuais. Eles são o mesmo objeto, o mesmo dispositivo móvel.

A primeira imagem fornecida pelo Facebook, não foi gerada por um telescópio planando na estratosfera. As linhas azuis representam fluxos informacionais dos usuários do site em tempo real a partir dos IPS (Internet Protocol) dos computadores conectados em rede. A geografia não é mais física. Sua fluidez tecnológica não se aplica mais ao conceito espacial de regras de representação fiel, tal qual a perspectiva.



Figura 7: Novos Mapeamentos: Mapa fornecido pelo Facebook ilustrando o fluxo informacional do site pelos IPS dos computadores

A segunda imagem é o mapa da cidade de São Paulo construída por um aplicativo ligado ao Twitter que permite desenhar o traçado urbano a partir dos dispositivos móveis dos usuários. Cada cor é uma legenda referente aos sistemas operacionais: IOS, ANDROID, BLACKBERRY. Análogo ao processo da primeira imagem, gera-se o espaço a partir de novos dispositivos conectados. O mapa de São Paulo mostrado aqui, não tem mais vínculos com a representação mimética do traçado urbano. Se tornou índice informacional de uma rede interligada em sua “invisibilidade”.

Ao desconfigurar um objeto de sua representação tradicional, perdem-se suas características de solidez e começa-se a configurar uma “porosidade” em sua composição. Para Deleuze, um objeto poroso pode ser dobrado para potencializar sua capacidade de

representação. Sendo assim, a distorção elástica pregada nesta pesquisa encontra no contemporâneo, meios de reprodução de sua dinâmica totalmente vinculada a um objeto que se desconfigura fisicamente. O analógico é o objeto bruto e sólido, enquanto o digital se desdobra em sua quase imaterialidade.

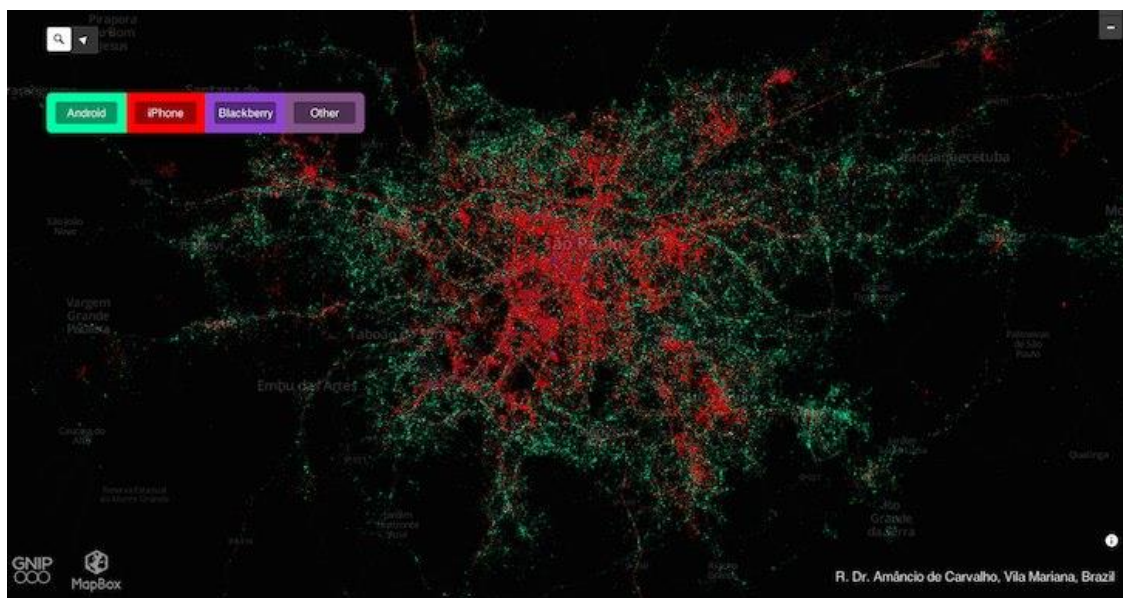


Figura 8: *Novos Mapeamentos: Aplicativo que realiza mapeamentos a partir do sistema operacional dos celulares dos habitantes Android, IOS, Blackberry e outros – Fonte: Google*

Ao analisar a figura-mito de Fausto, permite-se ver o processo de distorção da imagem em suas diferentes adaptações e estabelecer articulações espaço-temporais entre o objeto *verbal* de Johann Wolfgang von Goethe publicado em 1808, o analógico de Murnau no Expressionismo Alemão em 1927 e o digital de Sokúrov de 2012.

Através da personificação do homem fáustico, figura que transita pelo meio arcaico para chegar ao meio moderno, a análise da transição de suporte de representação do cinema se abre para o mesmo objeto informacional. O mesmo personagem colabora para elucidar as diferenças estéticas de cada período.

3.1) O DIGITAL DE LARS VON TRIER

A trajetória imagética do diretor sueco bem que tentou implantar regras e uma linguagem linear de discurso. Foi assim com o “Voto de Castidade” do Dogma 95⁵,

⁵ O manifesto do Dogma 95 aqui transcrito foi extraído do trabalho de José Rodrigo das Neves Gerace (2006). Trata-se de um documento, e como tal, foi traduzido em sua exatidão.

apresentado em Paris, numa cerimônia de celebração dos 100 anos do cinema. Em resposta à pirotecnia de trucagens, foi declarada uma carta manifesto que engessaria os aspectos de produção da imagem cinematográfica. A descrição na íntegra desse documento é fundamental para analisar a gênese do cinema de Trier e também como ele próprio o subverteu em suas produções posteriores:

Eu juro me submeter ao seguinte conjunto de regras criado e confirmado pelo Dogma 95:

1. As filmagens devem ser feitas em locais externos. Não podem ser usados acessórios ou cenografia (se a trama requer um acessório particular, deve-se escolher um ambiente externo onde ele se encontre).
2. O som não deve jamais ser produzido separadamente da imagem ou vice-versa. (A música não poderá, portanto, ser utilizada, a menos que não ressoe no local onde se filma a cena).
3. A câmera deve ser usada na mão. São consentidos todos os movimentos - ou a imobilidade - devidos aos movimentos do corpo. (O filme deve ser feito onde a câmera está colocada; são as tomadas que devem desenvolver-se onde o filme tem lugar).
4. O filme deve ser em cores. Não se aceita nenhuma iluminação especial. (Se há luz demais, a cena deve ser cortada, ou então, pode-se colocar uma única lâmpada sobre a câmera).
5. São proibidos os truques fotográficos e filtros.
6. O filme não deve conter nenhuma ação “superficial”. (Em nenhum caso homicídios, uso de armas ou outros).
7. São vetados os deslocamentos temporais ou geográficos. (Isto significa que o filme se desenvolve em tempo real).
8. São inaceitáveis os filmes de gênero.
9. O filme deve ser em 35mm, standard.
10. O nome do diretor não deve figurar nos créditos.

Além disso, juro como diretor, renunciar a meu gosto pessoal. Não sou mais um artista. Eu juro renunciar à criação de uma obra, já que considero o instante mais importante que o todo. Meu objetivo supremo é arrancar a verdade de meus personagens cenários. Prometo fazê-lo por todos os meios à minha disposição e ao custo de qualquer bom gosto e considerações estéticas. Portanto, faço aqui meu voto de castidade.

Copenhage, 13 de março de 1995
Lars von Trier, Thomas Vinterberg

O manifesto Dogma 95 traz consigo similaridades com o Neo-Realismo do pós-segunda guerra na Itália. Diretores como Vittorio de Sica, Luchino Visconti e Roberto Rossellini usaram o espaço urbano devastado pelos conflitos como personagens espaço-temporais onipresentes nas projeções, suprimindo as trucagens técnicas e utilizando roteiros naturalistas. Lars Von Trier reduziu a escala de sua linguagem cinematográfica como crítica à indústria bilionária de *blockbusters*. Conhecido como o grande “bufão” do cinema contemporâneo iniciou uma nova fase no suporte digital, derivando em vários títulos que desafiariam cada vez mais o aparelho binário. Amando ou odiando sua persona, é inegável sua contribuição para a instauração da matriz digital no cinema recente.

O filme-síntese desse manifesto seria “Os Idiotas” (1998), transformando a estética fílmica num suporte-discurso da proporção técnica de sua realização. A imagem granulada e os movimentos tortuosos da câmera na mão só foram possíveis através da utilização do suporte digital, com equipamentos mais leves que pudessem ser coerentes com os votos pré-determinados do Dogma. Embebido de sua ideologia, deu início a um caráter errante de Trier. O movimento foi perdendo força devido a seu próprio conteúdo e aquilo que parecia ser uma nova era do discurso cinematográfico durou apenas dois anos. Mas mesmo assim, foi fundamental para que o diretor se encontrasse com a ferramenta que definiria todo seu trabalho futuro – a câmera digital. Livrando-se da metodologia exaustiva da película 35mm, com seus processos demorados e de alto custo de produção, vieram filmes de orçamento reduzido e de liberdade de criação, principalmente no trabalho de interpretação com os atores.



Figura 9: *Dogville*, Lars Von Trier, 2003

Deu-se início uma dialética diretor-ator que começou a designar o dinamarquês como um maldito, tanto no seu campo privado de produção quanto no âmbito público de sua relação com a imprensa. Sua característica tirânica e sádica nas filmagens levou ao limite a relação com atrizes como Björk e Nicole Kidman. A primeira jurou nunca mais fazer um filme devido ao trauma gerado pelos atritos com o diretor. Kidman se desgastou tanto que não garantiu sua trajetória em outros episódios de sua personagem. Depois que o diretor começou a trabalhar com o suporte digital, o imediatismo da produção lhe permitiu desenvolver melhor o trabalho com atores, o que no caso foi possibilitar seu exercício de tortura-fílmica. A atriz que mais compreendeu esse exercício perverso foi Charlotte Gainsbourg, se tornando então protagonista de sua nova fase em alta-definição.

Enquanto isso a crítica cinematográfica, especialmente a europeia viu no trabalho do diretor um expoente da nova linguagem do cinema contemporâneo. O Festival de Cannes foi o grande responsável por alavancar a visibilidade de suas produções, rendendo inúmeras Palmas de Ouro e colocando na antologia da história do cinema seu musical anti-americano *Dançando no Escuro* (2000), que faz parte da trilogia *Coração de Ouro* no qual se dedica ao estudo do melodrama, bem como o primeiro episódio de sua trilogia *América: Terra de Oportunidades*, o filme do não-lugar *Dogville* (2003). O caso de amor durou de 1998 até 2011, quando Lars von Trier definitivamente rompeu o relacionamento com quem mais se devotou a ele. Devidos a seus impulsos irônicos e sarcásticos, recebeu o rótulo de *persona non grata*, na coletiva de imprensa de seu filme de ficção-científica, *Melancholia* (2011), sendo banido definitivamente de Cannes, fato inédito no festival. O motivo foi ter feito piada com o grande celeuma moral da sociedade pós-segunda guerra – o nazismo e o genocídio dos judeus.



Figura 10: *Dançando no Escuro*, Lars Von Trier, 2000

Apesar de toda controvérsia que paira sobre a personalidade de Trier, é inegável sua contribuição para o suporte digital. O documentário *Os 100 Olhos de Lars Von Trier* anunciou uma nova era da Reprodutibilidade Técnica: no filme *Dançando no Escuro* as sequências musicais eram filmadas com 100 câmeras digitais posicionadas em lugares estratégicos, de forma que cada uma ficaria no ponto cego da outra, possibilitando ao diretor filmar todo o musical em um único *take*. Sem interrupções, sem cortes. O grande desafio recorre sobre a pós-produção – todo o material filmado era imediatamente

transferido para a mesa de edição – tal característica é usada até hoje nas produções cinematográficas de alto e baixo orçamento.

A estética dos filmes do Dogma 95 reproduzem o espaço fílmico de forma mimética: a luz natural, a câmera trepidante e a granulação da textura imagética traduzem com fidelidade o meio real para o meio da arte. Tal qual as xilogravuras de Albrecht Dürer, bem como as obras de Giotto que tinham intrínseca relação com a espacialização dos cenários de teatros, denominados mistérios⁶, a perspectiva linear no Renascimento, é um esquema de proporções e ângulos similares ao objeto real, sem nenhuma distorção.

A perspectiva cria a *ilusão* do espaço tridimensional, projetando o mundo a partir de uma consciência individual. O mundo é relativizado, visto em *relação* a esta consciência, e constituído a partir dela; mas esta relatividade reveste-se da ilusão do *absoluto*. Um mundo relativo é apresentado como se fosse absoluto. É uma visão antropocêntrica do mundo, referida à consciência humana que lhe impõe leis e óptica subjetivas. (ROSENFELD, 1996, p. 78)



Figura 11: DÜHER: De “Unterweisung der Messung. 1525

Ainda assim, esses artistas não tratavam a perspectiva linear como uma verdade absoluta. A desobediência à ordem na verdade era inerente ao trabalho desses artistas. Nada mais coerente que estudar os dogmas mecânicos de representação para posteriormente quebrá-los em pedaços embaralhados que viriam a ser reconstruídos numa nova configuração estética.

Giotto não só comete violações graves de perspectiva, como, ao contrário, parece estar brincando com ela, estabelecendo para si problemas de perspectiva complexo se resolvendo-os com perspicácia e plenitude; em particular as linhas paralelas que convergem em direção a um ponto único no horizonte. (FLORIÊNSKI, 1996, p. 58)

⁶ Para os historiadores da arte parece provável que a paisagem de Giotto realmente surgiu do cenário, daquilo que foi chamado de “mistérios”, e conseqüentemente não podia desobedecer ao princípio de decorativismo, isto é, da perspectiva.

Pável Floriênski foi matemático, teólogo, físico, historiador de arte e padre ortodoxo. Sua obra “A Perspectiva Inversa” foi trazida para o idioma português apenas em 2012, e contribui para esta análise ao desafiar a teoria de que os preceitos da perspectiva clássica foram estudados somente pelos teóricos do renascimento.

Através da obra *Santíssima Trindade*, o teórico russo demonstra que a pintura de ícones da Igreja Ortodoxa russa também compartilhava dos mesmos esquemas ditados pelo Renascimento, com a diferença que ao invés de obedecê-lo, decidiu-se por transgredi-lo. A pintura do artista Andrei Rublióv utiliza a mesma técnica das linhas de fuga renascentista, mas no sentido contrário. A arte icônica bizantina é datada em 1427, enquanto a *Santa Ceia* de Leonardo da Vinci é de 1495.

Ora, se a arte do oriente já demonstrava a “fórmula” de representação espacial euclidiana, mesmo que inversamente, por que ficou velada nos estudos das artes até o apontamento de Floriênski sobre o caso? Uma das hipóteses é que a noção de território espacial no século XV ainda era absoluta, concentrando forças de entendimento dentro de suas próprias criações. Ocidente e oriente apresentam-se como espaços distantes no período do *Quattrocento*, ou seja, não comunicavam entre si por conta da barreira da distância física entre os dois meios.

A representação é um símbolo. Qualquer representação, tanto perspéctica, qualquer que seja, é um símbolo. E as imagens das artes visuais sempre diferem umas das outras, não porque algumas são simbólicas e outras são supostamente naturalistas, mas porque sendo igualmente não naturalistas, no fundo são símbolos de diferentes lados de um objeto, diferentes percepções do mundo, diferentes graus de síntese.(...) Por esse motivo, na discussão da questão da perspectiva linear ou inversa, mono ou policêntrica, torna-se obrigatório, desde o princípio, partir das ações simbólicas da pintura e de outras categorias das artes plásticas para entender que lugar a perspectividade ocupa entre os procedimentos simbólicos, o que ela significa exatamente e para quais realizações espirituais conduz. (FLORIÊNSKI, 2012, p.95)

Na pintura icônica de Andréi Rublióv os pontos de fuga da perspectiva encontram-se virados para quem vê a tela. As linhas iniciam-se difusas no horizonte e começam a convergir em direção ao primeiro plano. Esse mecanismo elucidada a problemática do objeto imagético em transição que não se desloca espacialmente, exemplificado pela dualidade entre a obra renascentista e a bizantina. Contemporâneas, porém sem deslocamento espacial.



Figura 12: *Santíssima Trindade*, *Andrêi Rublióv*, 1427
Pintura sobre madeira, 142 x 114 cm. Galeria Tretiakov, Moscou.

A pesquisa opta por identificar o risco em se relacionar o cinema de Alexandr Sokurov com a obra de Floriênski de uma forma metodológica. Ler um objeto por vários elementos da mesma espacialidade, pode gerar afetos estáticos, e essa não é a natureza da imagem contemporânea de Sokurov. O lugar-comum da tentativa de relacionar obras por sua origem territorial estática é falha, retirando a potência do objeto em transição. Ler uma obra de arte russa (Rublióv), através de um teórico russo (Floriênski) e tentar chegar a um cineasta da mesma nacionalidade (Sokurov) significa delimitar o território de análise da imagem, o que pode resultar em uma conclusão precipitada.

3.2) O DIGITAL DE GEORGE LUCAS

No ano de 1977 o cineasta George Lucas estreou nos cinemas um projeto pessoal que seria responsável por uma profunda mudança na concepção de obras cinematográficas, fazendo da pós-produção a principal ferramenta para a construção da estética da série *Star Wars*. Assim nascia o *Episódio IV – Uma Nova Esperança*, uma ficção-científica embebida de efeitos especiais de pós-produção com caráter existencialista a partir da figura do herói. Responsável pela criação do termo *blockbuster* o filme bateu todos os recordes de bilheteria da época e inaugurou a trilogia mais rentável da história do cinema. Em 1980 seria lançado *Episódio V: o Império Contra-Ataca* e em 1983, *Episódio VI: O Retorno de Jed*”, além da consolidação do estúdio *Industrial Light and Magic* (ILM), especializado em efeitos especiais de pós-produção com participação de Steven Spielberg, sendo até hoje associado ao que se tem de mais inovador na concepção de efeitos digitais do mercado cinematográfico.



Figura 13: *Star Wars, Episódio 1. George Lucas. Fonte: ILM: Industrial Light and Magic, 1997*

A partir de meados da década de 90, o diretor anunciava a relançamento da série. A grande mudança seria a transferência do suporte analógico de 35mm para o digital. Lucas pregava, que com a nova plataforma, seus filmes seriam mais completos no âmbito visual, possibilitando o uso do *Chroma Key* na maioria das cenas, migrando para o computador a finalização do material bruto. Além disso o diretor tinha outras ambições com a revolução digital que iriam além da produção. Para um *blockbuster* ser eficiente e

gerar lucros para o estúdio que o concebeu, é necessária uma ampla distribuição desse material em escala global. Ao invés do deslocamento físico da película, que exige temperaturas e índices de umidade controladas para que sua matriz não sofra alterações, migra-se para o suporte digital, com transferências imediatas sem a necessidade de transporte espacial. Muito mais eficiente e com alta fidelidade, os filmes da série *Star Wars* foram pioneiros na distribuição digital do cinema. Os episódios I, II e III, respectivamente, *A Ameaça Fantasma*, *Ataque dos Clones* e *A Vingança dos Sith*, lançados a partir de 1999, foram produzidos e distribuídos na plataforma binária, mudando definitivamente a maneira como a imagem cinematográfica se desloca no espaço e se projeta na tela das salas. Sem praticamente nenhuma construção física de cenários, toda a espacialidade das cenas é transferida para a tela verde e posteriormente inseridas digitalmente.



Figura 14: *Star Wars*, Episódio 1. George Lucas. Fonte: ILM: Industrial Light and Magic, 1997



Figura 15: *Star Wars, Episódio 1. George Lucas. Fonte: ILM: Industrial Light and Magic, 1997*

O uso do *chroma key* se difundiu em todo meio audiovisual, não somente no cinema, mas também na TV e no meio publicitário. O espaço físico da imagem que se dilatava em meio às grandes proporções dos cenários construídos pelo cinema antigo sofreu a compressão de somente uma camada, responsável por mimetizar a escala espacial de território. O *chroma key* opera na noção de espacialidade como uma tela plana, iludindo o espectador de sua real profundidade. Antes de se deixar manipular pela edição digital, a tela continua azul e de somente uma dimensão. Após a inserção de cenários digitais na tela plana, a ilusão está completa e quase invisível ao olhar.

4) A IMAGEM DIGITAL SOKUROVIANA

4.1) ARCA RUSSA

Arca Russa não é apenas o ovo de Fabergé; é também o anti - Encouraçado Potemkin. Mas é, ainda, a Arca de Noé (lembrar que no final o palácio está cercado de mar por todos os lados) enfrentando o dilúvio e lutando pela sobrevivência das espécies, como é E la nave va, de Fellini. Várias vezes o registro e o tom adotados, ou mesmo a atmosfera, evocam situações fellinianas; por outro lado, como não referir o baile que encerra o filme ao final de O Leopardo, de Visconti, que também discute a aristocracia.

(MACHADO, 2002, p.77)

As ambições técnicas do cineasta Alfred Hitchcock sempre levaram seus filmes a inovar em algum aspecto de produção. Com o filme *Festim Diabólico* (EUA, 1948) o cineasta lançou-se ao desafio de dirigir um filme que fosse filmado em um único plano-sequência. A sedução pela imagem –fluxo esbarrou numa limitação técnica do analógico: os rolos de filmes de 35 mm tinham aproximadamente 30 minutos de extensão. A solução se deu numa invenção criativa de Hitchcock – ao término de cada rolo, a câmera imergia nas costas dos personagens principais. Como ambos vestiam paletós pretos, o close-up inundava em um fundo escuro e logo se distanciava criando a ilusão de que a cena não tivesse sido cortada. A mesma ilusão renascentista que buscavam desesperadamente seus seguidores. Apesar de toda a genialidade do cineasta londrino, a intenção de se atingir um fluxo imagético sem cortes era uma “farsa”. Pela limitação técnica do analógico fez-se necessária a mimese de uma ideia e de uma intenção. Aquilo que se vê na tela é uma representação de um plano-sequência que não corresponde à técnica real.







-----CORTE NA PELÍCULA-----



Figura 16: *Plano-sequência. Festim Diabólico, Alfred Hitchcock, 1948*

Cerca de cinquenta anos depois, o cinema presenciava, até então, o maior fluxo de imagem de sua história. Foram cem minutos de plano-sequência que se iniciava nos porões do museu Hermitage em São Petersburgo, e distorcia o espaço-tempo ao longo dos corredores e de suas obras artísticas em meio a personagens históricos da Rússia e ninfas dançando em sua extensão espacial. Tratava-se do filme “Arca Russa”. Sokurov realizou todo o filme em um único plano sequência, sem cortes, pois a plataforma digital

era conectada diretamente a um computador e bateria portáteis, não tendo assim nenhum limite de filmagem, permitindo ao diretor distorcer esse fluxo com efeitos ópticos e de pós-produção, graças a inovações tecnológicas demandadas por ele. Para que o plano sequência se concretizasse, era necessário um cartão de memória criado especialmente para o filme. Assim, cem minutos de filmagem em Full HD não sofreram compressão ao serem transportados a outra matriz. Aquilo que se filmava preservava-se intacto e na mesma resolução original.

O cinema de Sokurov se contrapõe diretamente ao de Eisenstein, através da recusa radical da montagem. Em certo sentido, *Arca Russa* é a ruptura com o cinema soviético e a desalentada tentativa de reatar com a cultura europeia e com o passado europeizante, uma vez fechado o parêntese socialista. *Arca Russa* é, ao mesmo tempo pré e pós- Eisenstein. (MACHADO, 2002, p.75)



Figura 17: *As Ninfas. Arca Russa, Alexander Sokurov, 2002*

Arca Russa poderia se acomodar em seus atributos digitais e simplesmente mimetizar aquilo que estava sendo filmado, mas a Sokurov interessa a distorção. A perspectiva linear que se formava ao longo das linhas dos corredores se dobra e desconecta-se da realidade. A estética digital do cineasta russo não se conforma com a

mera reprodução, pois sabe que isso a câmera binária faz muito bem. Distorcer a linguagem mimética em sua elasticidade temporal, faz do espaço um elemento significativo para a composição imagética do cinema de Sokurov.

O personagem principal, denominado “O Europeu”, narra seu percurso pelos salões do museu e começa uma jornada particular por uma Rússia que não conhecia. Além do “europeu” há um personagem peculiar – aquele que não vemos, pois está por detrás do aparelho digital. Ouvimos a voz que dialoga com o narrador principal, questionando cada ação executada, como se investigasse o espaço do museu direta e exclusivamente pelas lentes da câmera. Sokurov personifica e instaura consciência ao aparelho que gera a representação de seu objeto-imagem. A *mise-en-scène* em *Arca Russa* foi capaz de concretizar em dezessete horas um dos projetos mais ambiciosos do cinema atual, lidando com cerca de dois mil figurantes em um percurso sem pausas, imersos em uma luz que transita pelo museu Hermitage desconstruindo sua imagem plana. Os *travellings* circulares se apoderam do espaço e criam uma perspectiva própria, sem regras ou dogmas.

A atmosfera é ora de sonho, ora de teatro, ora de conto de fadas, ora, se preferirmos, de revelação profana. Tudo se mostra, mas num plano impalpável, como imagens fugidas no turbilhão da memória. A câmera, que tudo capta, registra o que se apresenta como se fosse um espírito que acolhe impressões luminosas. O olho da câmera é o olho do espírito. (IDEM, 2002, p. 73)



Figura 18: “O Europeu”. *Arca Russa*, Alexander Sokurov, 2002

4.2) MÃE E FILHO / PAI E FILHO

Talvez o mais importante exercício das técnicas de distorção da imagem no cinema de Sokurov veio com o duo de filmes denominados “familiares”. O primeiro, *Mãe e Filho*, foi filmado no ano de 1996 e narra a história de uma mãe doente e seu filho isolados em uma casa rodeada por uma paisagem insólita, vazia e melancólica. O primeiro filme ainda trabalhava com a matriz analógica, permitindo ao diretor realizar suas experimentações óticas diretas na lente da câmera. A maleabilidade imagética vem das manipulações externas ao fotograma, que enriquecem o processo de representação da dobra midiática. Os frames de *Mãe e Filho* se distorcem na composição de manipulações entre o material filmado e o próprio ato de filmar. Muito dos resultados finais do filme só são obtidos pois são manipulados desde sua essência, ou seja, durante o olhar da câmera no ato de filmar.



Figura 19: *O Espaço Interno. Mãe e Filho. Alexander Sokurov, 1996*

A abertura do filme mantém o som de ventos intermináveis enquanto a tela ainda fica escura. No *background* ouve-se o som de ondas do oceano se quebrando. O espaço da paisagem está definido apenas pelo som de seus elementos. Apreendemos no escuro da sala de cinema um espaço composto pelos seus componentes e potências sonoras.

Na primeira imagem, mãe e filho compõem um plano que evidencia seus dois rostos – o do filho acima e iluminado e o da mãe abaixo, envolta em um véu distorcido pela lente da câmera. O único contato com o mundo externo é o apito de um trem que

passa a uma grande distância da casa. Aqui não há mais civilização-estão confinados-mãe, filho e natureza.

A sequência que mostra a paisagem onde a casa está inserida é plana e não tem profundidade. Sokurov se recusa a filmar com a câmera direta na mão. Seus planos-sequência são compostos por gruas que percorrem o espaço fílmico com fluidez e que em sua estática, permitem o desenvolvimento da distorção sem as trepidações que geralmente são associadas à imagem digital.

A narrativa preocupa-se em definir um mecanismo de diálogo que se encontra suprimido pelos sons do ambiente natural externo. Vemos os lábios se moverem e estabelecerem uma conexão particular somente aos personagens, e não ao espectador. Este último encontra-se em estado de inércia, mergulhado na relação íntima de dois corpos que não falam com ele, porém o permitem observar sem qualquer tipo de conexão mais particular.

É na dor da mãe que o filme se aproxima da narrativa de Bergman em *Gritos e Sussurros*. A sequência inicial do filme do diretor sueco destina-se a aproximar o sofrimento da personagem *Ana* ao espectador em um longo plano que se estende lentamente.

Nos planos abertos, Sokurov embaça as extremidades do quadro cinematográfico, retirando a profundidade da paisagem, característica que será definidora para seus filmes posteriores, especialmente *Fausto*.



Figura 20: *O Espaço Externo. Mãe e Filho, Alexander Sokurov, 1996*

A segunda parte é lançada em 2003, já com o suporte digital concretizado. *Pai e Filho*, como seu precedente, é um filme focado na relação íntima entre um pai e seu filho isolados de uma realidade. Porém nessa narrativa, a ambiguidade de relação dos personagens é controversa e polêmica. Poético e elíptico, o filme rejeita a narrativa, optando por traçar um retrato puramente visual da relação entre os dois personagens principais.

Dois Sokurov dialogam entre si. O Sokurov analógico, de imersão nos líquidos de revelação do fotograma tradicional se porta como a mãe dos procedimentos técnicos do fotograma. É a mãe que se permeia da concepção da imagem distorcida e de grande afetividade com a natureza. Já o Sokurov digital é o pai da inovação, da técnica concreta e binária que não se permite coexistir com seu devir.

A autoridade destinada ao digital é a conduta da figura paterna, permeada de uma racionalidade que não se aplica ao sentimento líquido e aconchegante da presença da mãe. Essa esquizofrenia entre dois meios elucida a transição da ferramenta de filmagem e seus questionamentos estilísticos. Em uma dinâmica similar, a imagem se abriu a dúvidas de representação no século XIX, quando a tela pintada se deixou permear pelo olhar da tela captada.

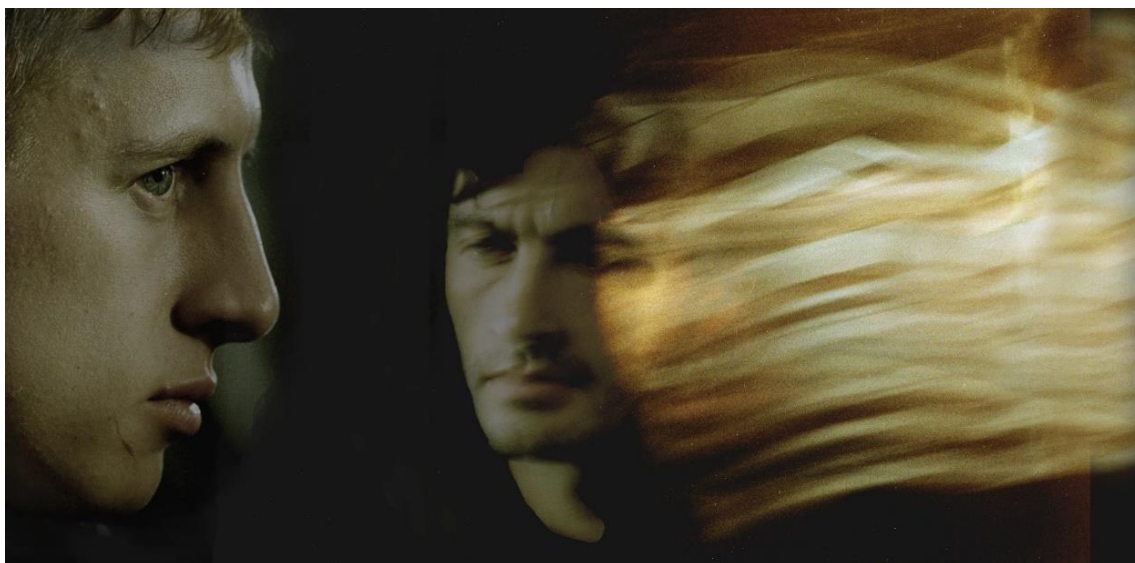


Figura 21: *Pai e Filho*, Alexander Sokurov, 2003



Figura 22: *Pai e Filho*, Alexander Sokurov, 2003

4.3) A TETRALOGIA DO PODER – MOLOCH, TAURUS E O SOL

O primeiro capítulo da *Tetralogia do Poder*, o projeto mais ambicioso de Sokurov, procura analisar as três primeiras partes, que são destinadas a figuras documentais. A grande liberdade em retratar personagens reais é também uma armadilha, que faz a imagem se estagnar na simples busca mimética que é característica das cinebiografias tradicionais.

Moloch (Rússia, 1999), *Taurus* (Rússia, 2001) e *O Sol* (Rússia, 2005) são cinebiografias livres de Hitler, Lênin e Hirohito, com suas particularidades visuais distorcidas e destacadas da realidade pela inclusão da estética da distorção elástica do conceito de narrativa biográfica.

Os filmes de ficção sobre a vida íntima de Hitler e Lênin têm o formato de “docudramas” e provocaram polêmica em suas primeiras exposições. (Com o filme sobre Hitler, a polêmica surgiu na Europa; com o filme sobre Lênin, ela ocorreu na Rússia, entre os neocomunistas.) Ambas as produções receberam títulos emprestados do Antigo Testamento: Moloch, nome da besta caldeia com cabeça de touro, representada em antigos ídolos de pedra que tinham o estômago como uma fornalha, onde crianças eram atiradas vivas; e Taurus, ou mais propriamente Tielíets, título do filme em russo, que remete ao bezerro de ouro adorado pelas tribos hebraicas. (MACHADO, 2002, p.39)

Na cena inicial de *Moloch*, a câmera “flutua” sobre uma montanha envolta em uma névoa densa e acinzentada. O plano se fecha e nos limites dos muros do precipício da fortaleza dança nua Eva Braun, envolvendo-se na grande nuvem de incertezas que envolve o último refúgio de Hitler. É clara a intenção do diretor em realizar um embate entre espaço-fílmico interno e externo e nas iluminações diferenciadas entre cada meio.

Quando filma o espaço externo do *bunker*, Sokurov imerge a sólida construção do refúgio na densa névoa que a permeia retirando qualquer certeza em relação a sua localização. Em um plano aberto a noção espacial se perde quando equilibra a proporção entre a materialidade do edifício e a imaterialidade das nuvens. Hitler encontra-se em suspensão. É quase como que levitasse em seu esconderijo secreto.

O espaço interno tem caráter cenográfico, questionando sobre a própria realidade da experiência fílmica. A luz que brota das janelas é pálida e sólida, não permitindo que se mostre a profundidade da paisagem externa e recusando a noção de perspectiva ao seu fundo, possibilita a imagem distorcer-se tal qual Narciso em seu ciclo infinito. O movimento barroco foi responsável pela eliminação das perspectivas de paisagem, dando ênfase ao homem moderno que despertara. Trata-se de um importante índice para estudar a dinâmica do cinema do diretor. O embate entre cena interna e externa concretizou a renascença enquanto uma possível realidade captada pelos pincéis. Na transição para o barroco o espaço externo é suprimido para elucidar o espaço particular do personagem.



Figura 23: *Eva Braun dançando nua. Moloch, Alexandre Sokurov, 1999*



Figura 24: *O Espaço Instável. Moloch, Alexander Sokurov, 1999*

Taurus está centrado nos derradeiros momentos de Lênin. É um filme sobre a morte, a decomposição de uma figura que antes representava força e agora se encontra confinado e impossibilitado de se locomover. O personagem vive na estática. E a textura fílmica impressa por Sokurov, inundando a tela com um tom verde que ecoa o apodrecimento da imagem, como se ela estivesse impregnada de fungos e doenças que decompõem o personagem aos poucos e transitam para delírios de sua consciência que aos poucos vai se apagando e contraindo o campo visual da tela.

Lênin é um personagem próximo da morte. Sua única ação é ler seu caderno de memórias confusas, que muitas vezes não sabe dizer se está citando Karl Marx ou relatando as torturas de seu império.



Figura 25: *Lênin. Taurus, Alexandre Sokurov, 2001*



Figura 26: *Lênin e sua esposa. Taurus, Alexandre Sokurov, 2001*

A terceira parte da saga do diretor russo segue o declínio do imperador Hirohito no Japão. O Sol exerce em suas primeiras cenas a incidência de uma luz fria que enclausura o espaço cênico, evidenciando o personagem histórico. Aos poucos o dourado toma conta da tela e começa a se dissipar, dando lugar a um azul corroído por uma névoa inebriante. Nesse capítulo Sokurov procura economizar nas distorções imagéticas no intuito de destacar a dobra e desdobra do personagem que se vê em um tribunal de guerra.



Figura 27: *Hirohito e a Imperatriz. O Sol, Alexander Sokurov, 2005*

A figura de Hirohito impressa no início do filme fica quase irreconhecível na sua parte final. A distorção do personagem se dá em sua queda emocional e em sua descrença em relação ao seu futuro. É o filme mais naturalista do diretor russo, no qual decide poupar sua potência estética para concretizar a distorção de um personagem. Quem dobra é o humano. O aparelho se contrai e dá vazão a elementos visuais sublimes, porém de uma força incomensurável.

O ator que interpreta a figura do “Sol” (No Japão, o imperador é denominado com esse termo), Issey Ogata, apresenta trejeitos faciais incômodos, acabando por caracterizar o personagem como um ser humano que se contorce em sua própria

existência. Reservado e extremamente metódico, Hirohito passa por quase toda sua projeção como um ser solitário – as aparições que se sucedem são de funcionários que executam tarefas metódicas. Somente em seu final é apresentada a personagem da imperatriz, e mesmo assim ela dialoga não estabelece diálogos longos com o protagonista. Hirohito é um personagem imerso na solidão e em seu universo particular.

Quando sai de seu refúgio e se abre para o espaço externo, a escala de representação se altera. O imperador que antes era apresentado através de planos fechados nas cenas internas, reduz sua proporção nas cenas externas através de planos abertos com alto grau de luminosidade, diminuindo a proporção do personagem na tela.

Essa distorção na proporção atinge seu ápice, quando o imperador negocia sua rendição ao personagem do general americano. Quando as duas figuras são posicionadas no mesmo quadro da tela, fica evidente a diferença de escala. O personagem americano é um gigante comparado à figura de Hirohito.



Figura 28: Espaço Externo. Hirohito. O Sol, Alexander Sokurov, 2005



Figura 29: *O Pequeno e o Gigante. O Sol, Alexander Sokurov, 2005*

4.4) A TETRALOGIA DO PODER – FAUSTO

A Modernidade no campo das artes plásticas lidou com a crise da coexistência com instrumentos de captura distorcendo a ação do pincel, materializando na tela novas possibilidades de representação da perspectiva. Rosenfeld identifica que a perspectiva perdendo seu status de ordem, começa a ter traços borrados:

O pintor já não pretende projetar a realidade, reproduz apenas a sua própria impressão, flutuante e vaga, e assim renuncia à posição de quem se coloca “em face” do mundo(...) A perspectiva desaparece porque não há mais nenhum mundo exterior a projetar, uma vez que o próprio fluxo psíquico, englobando o mundo se espalha sobre o plano da tela(...) Se a perspectiva é expressão de uma relação entre dois pólos, sendo um o homem e o outro o mundo projetado, dá-se agora uma ruptura completa. (ROSENFELD, 1996, p. 87)

A pintura do século XX negou a representação clássica e sem os enlances estreitos dos dogmas da perspectiva linear, teve oportunidade de reinventar a relação entre sujeito e objeto. Pablo Picasso foi capaz de captar diferentes ângulos de uma realidade sem precisar se desprender da tela plana. Sua ação foi de dobrar a linha bidimensional transferindo-a para o espaço. A expressão de movimento das telas do pintor espanhol não se conforma em seguir as determinações esquemáticas de proporção, muito menos a eixos predeterminados de composição. A pintura *Les Femmes d'Alger*, datada em 1907, foi um dos principais quadros do pintor por elucidar características do movimento cubista,

no qual a tela de pintura tem ambição de atingir os três eixos de representação renascentista (X, Y e Z) sem ter que reproduzir o esquema de apreensão espacial das linhas de fuga.

O recurso adotado pelos cubistas foi deformar a noção tradicional de representação do corpo humano, por exemplo, de uma maneira que ainda se entende como tal, porém com distorções que agregam potência à obra. As damas do povoado de Alvingon imortalizadas por Picasso não são a cópia daquelas que percorrem as ruas do povoado. Em 1907, o aparelho fotográfico já começava a flertar com a imagem em movimento, e aquilo que era estático toma forma de dinâmico. A sucessão de quadros acaba criando a noção de deslocamento da imagem, em um primeiro momento através da sequência de 24 frames em um único segundo.

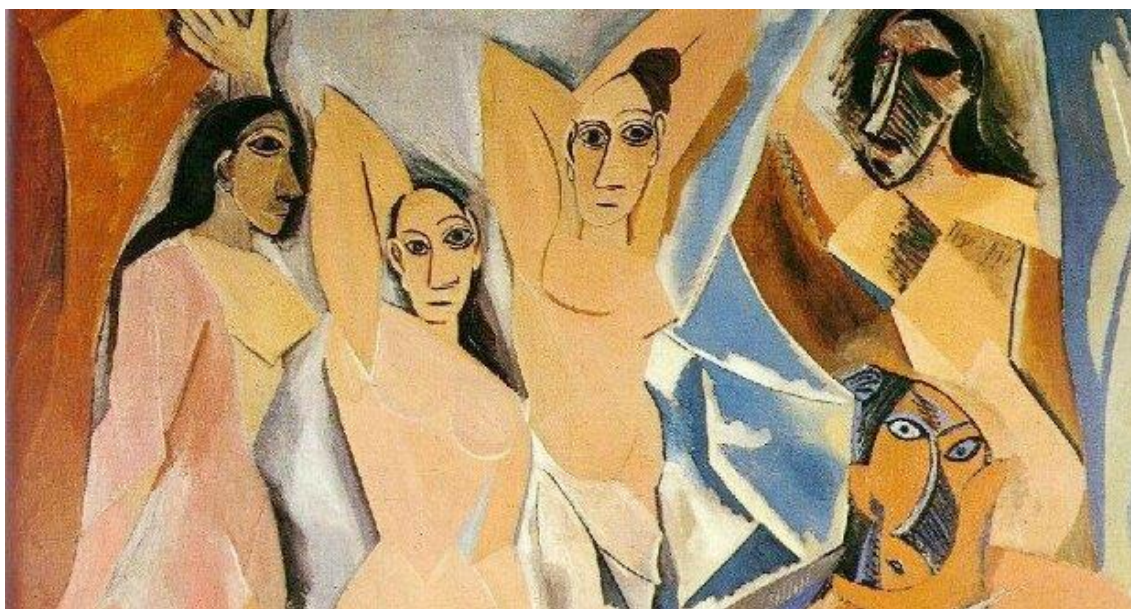


Figura 30: *Les Femmes d'Alger*, Pablo Picasso, 1907

A lei de extremo da matéria é um máximo de matéria para um mínimo de extenso. Assim, a matéria tem tendência para sair do quadro, como é frequente a ilusão de óptica, e para estirar-se horizontalmente: é certo que elementos como o ar e o fogo tendem para o alto, mas a matéria em geral não para de desdobrar suas redobras em comprimento e largura, em extensão. (DELEUZE, 2000, p. 204)

A escola de Bauhaus, fundada em 1919 com sede em Dessau na Alemanha, representou a ruptura aos conceitos clássicos de representação da perspectiva herdada desde o Renascimento. A matéria se comprimiu e simplificou o discurso da obra de arte. Wassily Kandinsky e Piet Mondrian por exemplo, se desconectaram de forma abrupta à noção de concepção espacial na tela de pintura. O ponto e linha sobre plano possuem a

mesma potência comunicacional que uma obra de Leonardo da Vinci, possivelmente até ultrapassando suas possibilidades de interpretação.

Uma das tarefas principais dessa recente história da arte deveria ser, por um lado a análise aprofundada do conjunto da história da arte respeitante aos elementos, a construção e a composição nas diversas épocas e nos diferentes povos e, por outro a verificação no progresso do domínio de três problemas: o caminho, a cadência e a necessidade de enriquecimentos e de desenvolvimento, que na história da arte se efectuam provavelmente por saltos segundo uma linha determinada, talvez sinuosa(...) (KANDINSKY, 1970, p. 15)

O movimento da Bauhaus pregava sobretudo, a simplicidade. Mas uma primeira leitura não deve confundi-lo como uma expressão pobre. Ao questionar a representação tradicional do espaço, artistas, designers e arquitetos se uniram num evento de grande relevância na história da representação – iriam desenvolver um pensamento estético a partir dos próprios elementos de sua composição. Por exemplo, a obra *Boogie Woogie* de Piet Mondrian procura representar o bairro da Broadway, em Nova York não como a tradicional imagem pré-fabricada de suas ruas iluminadas por *outdoors*. Usando somente cores puras - vermelho, amarelo e azul – o pintor consegue apreender uma realidade, de modo que sua imagem não seja impregnada de vários elementos de composição que o saturam na sua mensagem.

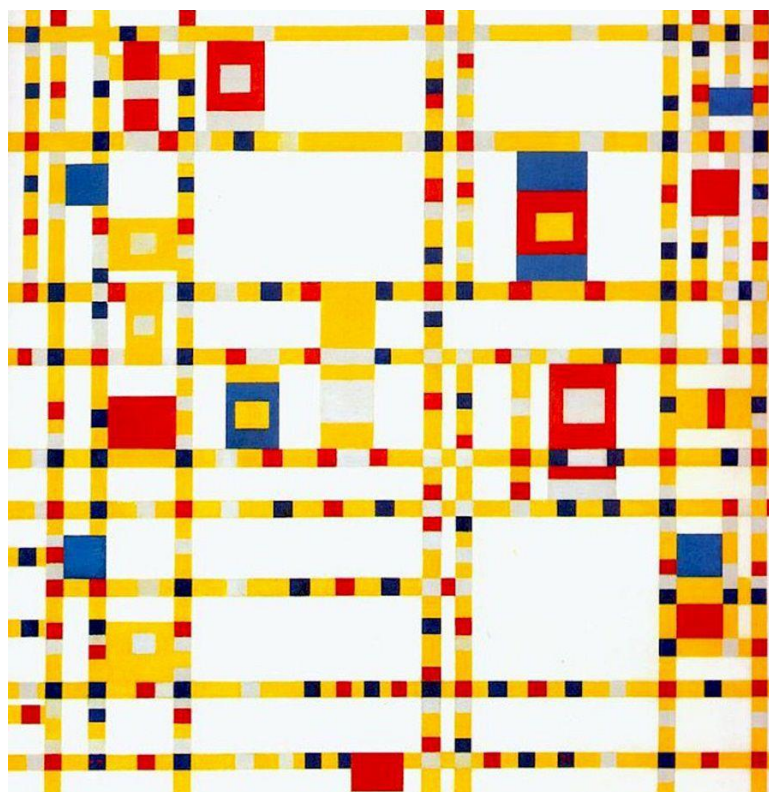


Figura 31: *Broadway, Boogie Woogie, Piet Mondrian, 1942*

O franco-russo Wassily Kandinsky resumiu sua obra em somente três formas: ponto, linha e plano. Através desses três elementos básicos do desenho, construiu obras que remetem a uma espacialidade particular. A profundidade da tela pictórica é desafiada a construir novas possibilidades de apreensão, a partir dos elementos que são ligados diretamente à representação do espaço da tela. Há aí uma controvérsia que irá deslocar as linhas de precisão que compunham a perspectiva. O esquema agora é utilizar-se da mesma matriz de composição de uma obra renascentista (ponto, linha e plano) mas potencializando suas características para negar o tridimensional do espaço da tela.



Figura 32: *Yellow, Red, Blue*, Wassily Kandinsky, 1925

A obra, portanto, foi concebida e criada ao longo de um dos períodos mais turbulentos e revolucionários da história mundial. Muita de sua força brota dessa história: o herói goethiano e as personagens a sua volta experimentam com grande intensidade muitos dos dramas e traumas da história mundial que o próprio Goethe e os seus contemporâneos viveram; o movimento integral da obra reproduz todo o movimento mais amplo de toda a sociedade ocidental. (BERMAN, 1982, p.45)

A figura de Fausto representada por Goethe se distingue de suas anteriores ao relacionar a sua relação com Mefistófeles num pacto muito mais ambicioso do que os bens universalmente desejados: dinheiro, sexo, poder, fama e glória. Na expressão verbal de Goethe o herói é aquele que transitou entre dois espaços: O lugar do arcaico medieval com sua política de feudos e o lugar da Modernidade pós-Revolução Industrial, em uma

era burguesa de poderes concentrados. Aqui, o desejo de Fausto é o desenvolvimento, a velocidade, a conquista tecnológica desenfreada. Nesse contexto, a figura do herói se distorce ao trazer contrastes históricos a uma personagem fictícia. Como em suas adaptações de figuras históricas (Hitler, Lênin e Hirohito), Alexandr Sokúrov toma a decisão de filmar o *Fausto* com toda a liberdade possível, concentrando-se na ação de seu primeiro livro, escrito por Goethe em sua fase juventude.

Entendamo-nos bem. Não ponho em mira
na posse do que o mundo alcunha gozos.
O que preciso e quero é atordoar-me.
Quero a embriaguez de incomportáveis dores,
a volúpia do ódio, o arroubamento
das sumas aflições. Estou curado
das sedes do saber; de ora em diante
às dores todas escancaro est´alma
As sensações da espécie humana em peso,
Quero-as dentro de mim, seus bens, seus males
mais atrozes, mais íntimos se entranhem
aqui onde à vontade a mente minha
os abrace, os tacteie; assim me torno
eu próprio a humanidade; e se ela ao cabo
perdida fora, me perderei com ela⁷

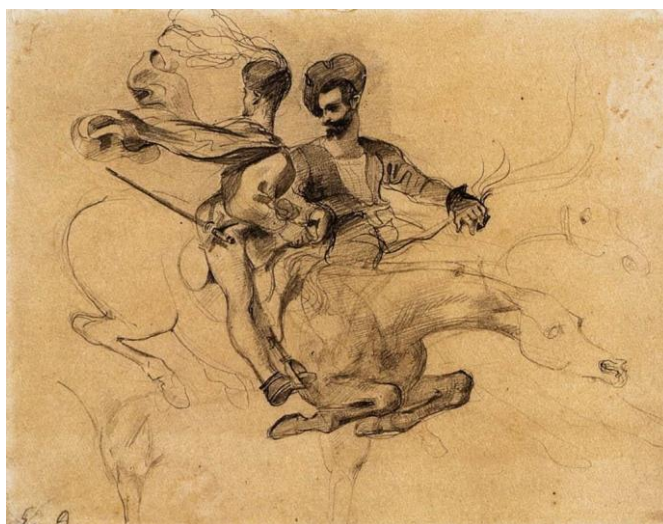


Figura 33: Litografia de Eugène Delacroix inspirado em *Fausto* de Goethe (1808). Fonte: Editora 34.

⁷ Goethe apud Berman, 1982, p. 45

A frase de Marx “Tudo o que é sólido se dissolve no ar” sintetiza o conceito do homem diante da Modernidade – nada dura para sempre, por mais forte e eterno que pareça. Para que um novo modelo se construa é necessária a destruição do seu devir-antigo. O lugar de Goethe é o cenário da grande evolução tecnológica do homem ocidental, o homem-máquina, o homem-poder. A distorção desloca o personagem medieval para os centros urbanos, dando origem à condição esquizofrênica da metrópole contemporânea.

República de Weimar, 1920. A Alemanha se encontrava num processo da cura das feridas expostas pela Primeira Guerra Mundial. Em um país destruído nasce uma estética que poderia refletir o imaginário daquela sociedade. A primeira fase do Expressionismo se deu nas artes plásticas para depois se desdobrar no cinema. Em ambos os suportes a estética expressionista se mostrava num campo onírico, com temas extraordinários e fantásticos - e o que seria sua característica mais marcante - o alto contraste da imagem na relação entre luz e sombra do fotograma.

Luzes e sombras da tela se mostravam distorcidos, tortuosos e imprevisíveis. A fotografia e os cenários contribuíam para criar uma atmosfera de suspense e com distanciamento plástico do mundo palpável. Trata-se de uma estética anti-mimética da representação ilusória do espaço tridimensional.

A pintura chinesa, do mesmo modo, ignora a perspectiva e o realismo. Parte importante da arte africana também cultivou o que Robert Farris Thompson chamou de “mimese pela metade”, ou seja um estilo que evita tanto o realismo ilusionista quanto a hiperabstração. Tradições não-realistas também existem no Ocidente, e não há nada de intrinsecamente ruim no “realismo ocidental”. Mas como produto de uma cultura específica e de um momento histórico, o realismo é apenas uma variação dentro de um repertório muito mais amplo.(SHOHAT; STAM, 2006, p.411)

Os atores sempre imprimiam um caráter exagerado em seus personagens, com uma maquiagem pesada que desfigurasse suas formas naturais. Não demorou muito para que esses filmes começassem a despertar a atenção do público intelectual alemão, que raramente valorizava o cinema. O mercado internacional que desde o início da guerra havia se fechado para a Alemanha também começou a mostrar um profundo interesse nessa nova cinematografia.

Quando Murnau ⁸decide adaptar a obra de Goethe para o cinema, apresenta ao público um Fausto imerso em luz e sombra, carregado de expressões e distorcido plasticamente em seu cenário dominado pelo mal. Fausto aqui é um personagem que sofre a elasticidade dos cenários que o oprimem, pela luz superexposta que contrasta com o pleno breu de suas sombras.

Um movimento artístico que nasceu de uma guerra e foi extinto por outra. No momento em que a Alemanha fica dominada pelo nazismo e entra na Segunda Guerra, o Expressionismo se interrompe. O êxodo de cineastas, atores e técnicos alemães espalhou influências “expressionistas” para o mundo todo, em especial nos Estados Unidos. A estética americana do cinema *noir* é considerada fruto dessa influência.

A imagem exportada não pertence mais à sua origem. Ao se deslocar no espaço a imagem traduz sua distância e seu isolamento em frente a uma nova cultura. A estética do cinema expressionista que antes era particular a um *lugar* toma caráter de *não-lugar* pois ao se deslocar por grandes espaços físicos, perde seu caráter de imagem estática.

A estética do cinema mudo é de uma simbiose entre o verbal dos diálogos introduzidos na imagem pictórica e a imagem distorcida de seus cenários oblíquos. Quando o objeto *intra-verbal* desloca para outro território sua natureza se deforma; o verbal já não pode mais retratar sua língua original. Há de se traduzir para um novo território para qual essa imagem está se deslocando.

As filmagens ocorriam com duas câmeras rodando simultaneamente para não haver perda de material e possibilitar duas objetivas óticas poderem trabalhar em confluência. O cinema analógico ainda não estava preparado para se deslocar tanto no espaço físico. Murnau filmava com duas câmeras pois não tinha como refazer seu trabalho devido ao alto custo da película cinematográfica e sua revelação. Mais que isso, a grande preocupação daqueles que passaram pelos processos químicos, é que a imagem analógica ainda não era dotada de uma reversibilidade, ou seja, não poderia ser reconstruída após a película terminar.

O cinema é a última imagem.[...] Entre os seres e as coisas...O cinema é o último entre dois. Real e imaginário, sujeito e objeto, o mesmo e o outro existem ainda que como partes indiscerníveis, na arte cinematográfica[...] ao se discutir se o cinema é ou gera o real em

⁸ Na sua análise de imagem de Fausto como pictórica, Rohmer absteve-se muito inteligentemente de qualquer uso de “Grelhas” (gênero secção de ouro ou outros cálculos proporcionais, de que tanto gostam alguns, e que tão poucos resultados dão...) Quanto ao desenho, segundo o analista, joga na prevalência da curva, e mais geralmente numa vinculada dinâmica interna. Rohmer, graças a uma utilização hábil de esquemas das linhas de força composicionais(decalcados no ecrã da mesa de montagem, a partir das imagens do filme) sustenta a sua hipótese de forma muito interessante, mostrando, por exemplo, como determinadas cenas dos filmes se baseiam, plasticamente, num movimento convergente reconhecível ao mesmo tempo na composição das imagens e no movimento. (AUMONT, MARIE, 2004, p. 110)

muitos sentidos, discute-se ao mesmo tempo se ele é ou gera a ilusão em muitos sentidos. Ao manter essa relação entre termos distintos, entre dois, o cinema produz distâncias, ou, ainda, ele se produz na distância.[...] As próximas imagens, aquelas digitalizadas, concebidas através de cálculos matemáticos de computadores, as imagens de síntese, propõem a interação em tempo real. A natureza das imagens mudou inteiramente. (MACIEL, 1993, p. 253-4)



Figura 34: *Fausto e Mefistófeles. Fausto de F.W.Murnau – 1927 – Fonte: Versátil Filmes*

A grande distorção tecnológica do cinema contemporâneo é a que deriva do suporte analógico para o digital. O que antes era um procedimento químico do fotograma, com sua irreversibilidade e grande demora em sua composição final tornou-se um método do imediatismo, da imagem deslocada em todo momento por seus suportes digitalizados de alta fidelidade.

O paradoxo de *Fausto* filmado por Alexander Sokurov em 2012 reside na textura imagética proposta pelo diretor – os das telas de pintura – a imagem digitalizada de Sokurov não escancara seus dotes tecnológicos na tela, pelo contrário, busca ecoar cenas pintadas à mão com tinta a óleo numa tela branca. Conhecido como o “cineasta pintor”, resolveu inserir seu herói goethiano numa tetralogia fílmica que ficcionaliza personagens históricos do século XX.

A distorção sokuroviana vem da elasticidade da imagem digital, de sua permeabilidade de edições e manipulações e das quebras dos dogmas da perspectiva linear. Um dos grandes tabus da evolução estética da Arte é a total obediência à

perspectiva linear euclidiana, com sua profundidade de campo perfeitamente calculada desde a Renascença. Fez-se acreditar que toda forma de representação a partir daquele momento deveria seguir as linearidades da proporção áurea. O *Fausto* de Sokurov dobra e redobra sua imagem nas inúmeras camadas que se formam pela imagem digital, deslocando seus pontos de fuga para extremidades oblíquas, permitindo novos ângulos e novas linearidades espaciais no campo da tela. O tratamento da imagem digital se dá por forma de *layers*, ou camadas, características que foram anunciadas pelo cinema digital de George Lucas com a revolução da utilização da ferramenta de *chroma key*. A manipulação da imagem digital nos computadores se dá pela compressão de camadas de edição, que são sobrepostas uma à outra compondo o objeto final, no momento em que ele for finalizado. Entende-se então que essa imagem comprimida espacialmente começa a gerar dobras, devido à grande tensão informacional que ela agrupa em somente uma localidade, o arquivo final de camadas sobrepostas.



Figura 35: *Mefistófeles. Fausto de Alexandr Sokúrov – 2012 – Fonte: Imovision*

Sokúrov recusa a ilusão da tridimensionalidade e o simulacro da realidade e encara a imagem de cinema como algo plenamente horizontal e plano, à maneira de uma tela de pintura. Em vez de reproduzir de forma concreta a natureza, ele a recria como pintor, mesmo que para isso seja preciso lançar mão de acessórios como espelhos, iluminação refletida e refratada, vidros

em várias angulações na frente das lentes, e até pincel e finas camadas de tinta sobre esses vidros, tal qual em antigas técnicas chinesas de pintura.(MACHADO, 2012, p.19)

Quando uma criança faz um desenho de uma casa, ela não a representa segundo as leis da perspectiva renascentista. Na realidade a criança está destituída de regras e dogmas que possam aprisionar seu desenho. Ao criar seu próprio desenho-casa, ela cria sua “própria natureza”, enxerga o mundo com sua própria perspectiva. O problema é que essa criança passará pelos mesmos ensinamentos renascentistas e voltará a desenhar como o coletivo – sua identidade estética se perderá nesse meio.

Tomando os trabalhos de Piaget e de Wallon verificamos o que segue. A criança não traz dentro de si intuição inata de um espaço conforme a representação usual de um universo feito para a ação e conforme com os postulados da geometria euclidiana. (FRANCASTEL, 1993, p.126)

Pintores que viveram antes do Renascimento obviamente já tinham a noção espacial, mas simplesmente se recusaram a reproduzi-la. Optaram assim por construir suas próprias naturezas com suas próprias leis e dinâmicas, libertando a obra de arte para novas representações.

Será verdade que a perspectiva expressa a natureza das coisas, como pretendem seus adeptos, e por isso deve sempre e em qualquer lugar ser considerada a premissa incondicional da veracidade artística? Ou se trata apenas de um esquema, de um entre tantos possíveis esquemas de representação que corresponde não à percepção do mundo como um todo, mas somente a *uma* entre as possíveis interpretações do mundo, ligada a um modo bastante determinado de sentir a vida e entender a vida? (FLORIÊNSKI, 2012, p.33)

A natureza *verbo-imagética* de Fausto em Sokurov permite que o suporte digital da ferramenta se encontre com seu devir-objeto-pictórico: o pincel. Se pensarmos que o cinema de Sokurov é moldado pelo conceito de pinceladas, a tela de cinema irá ecoar a estética das obras emolduradas em museus. A obra de arte não se conforma em se aprisionar no espaço enclausurado do tradicionalismo – ambiciona a grande sala de cinema, busca grandes escalas para sua representação.

A origem não é apenas o que teve lugar uma vez e nunca mais terá lugar. É também – e mesmo mais exatamente – o que no presente nos volta como de muito longe, nos toca no mais íntimo e, como um trabalho insistente do retorno, mas imprevisível, vem trazer seu sinal ou seu sintoma. (HUBERMAN, 2013, p.113)



Figura 36: *O Mergulho. Fausto, Alexandre Sokurov, 2012. Fonte: Imovision*

Seja no “Eterno Retorno” de Nietzsche ou no conceito de sintoma descrito por DIDI-Huberman, a arte é feita de ciclos e elipses temporais. Recombina-se com novas tecnologias e desperta entre os *não-lugares* da Modernidade. Ao expandir os limites do mapeamento geográfico, uma pintura icônica bizantina do século XIV dialoga livremente com a imagem digitalizada. As molduras do contemporâneo são elásticas e seus frames são como uma malha tecida sob forte tensão informacional.

Ao utilizar a matriz digital como discurso da distorção, Sokurov nega a plasticidade de uma imagem em alta definição tradicional. A limpidez e exatidão, dogmas da cultura binária, são sublimadas através de efeitos analógicos na pós-produção do objeto. A distorção nega a ideia de que novas tecnologias sobrepõem seus antigos devires.

Na verdade, Sokurov destrói a mimese do suporte de representação do objeto – mensagens e suportes são entrelaçados numa rede elástica – se dilatam e se contraem sem metodologias predeterminadas. É nesse contexto que o diretor russo se insere no Contemporâneo, com uma natureza inclassificável ao percepto da perspectiva linear.



Figura 37: Margarida. Fausto de Alexandr Sokúrov – 2012 – Fonte: Imovision

Há ainda uma atração pelo grotesco na figura de Mefistófeles traduzido por Sokurov. Na sequência inicial um corpo mostra-se dilacerado e tem suas vísceras se desprendendo do corpo do cadáver, quando a voz de Fausto em *off* questiona-se: “Onde está a alma”?

O próprio caráter da construção das imagens e sobretudo da concepção do corpo vem em linha direta do folclore cômico e do realismo grotesco. Essa concepção especial do corpo, mais importante que tudo o mais(...) vemos o mesmo modo de representação da vida corporal que se distingue nitidamente tanto do tipo “clássico” de pintura do corpo humano como do dito naturalista. (BAKHTIN, 1977, p.275)



Figura 38. *Onde está a alma? Fausto*, Alexander Sokurov, 2012

Já na sequência da casa de banhos o corpo desfigurado de Mefistófeles causa repulsa por não ter o ideal de belo concebido pelo homem ocidental. Mais que isso: o grande fator grotesco em Mefistófeles é ter seu órgão genital localizado nas costas, causando o escárnio clássico das caracterizações dos elementos da representação grotesca⁹. Sokurov filma com um longo plano aberto, inserindo no quadro inúmeros personagens em diferentes ações, fazendo da tela um grande afresco a ser apreciado. A característica dos afrescos é dessa grande escala de representação com uma grande quantidade de informações imagéticas em um único quadro.

A obra *O Jardim das Delícias Terrenas* criada por Hieronymus Bosch entre 1503 e 1515 dialoga intrinsecamente com a cena da casa de banhos no qual a figura do grotesco em Mefistófeles é revelada. O afresco tem dimensões de 2,2 metros por 3,9 metros, imergindo o espectador nos detalhes pictóricos que não obedecem a perspectiva linear euclidiana, distorcem proporções e subvertem a composição simétrica.

⁹ Por isso o papel essencial é entregue no corpo grotesco àquelas partes, e lugares, onde se ultrapassa, atravessa os seus próprios limites, põe em campo um outro (ou segundo) corpo: o ventre e o falo; estas são as partes do corpo que constituem o objeto predileto de um exagero positivo, de uma hiperbolização (...) Por isso os principais acontecimentos que afetam o corpo grotesco, os atos do drama corporal – o comer, o beber, as necessidades naturais, a cópula, a gravidez, o parto, o crescimento, a velhice, as doenças, a morte, a mutilação, o desmembramento, a absorção por um outro corpo – efetuam-se nos limites do corpo e do mundo ou nas do corpo antigo e do novo; em todos esses acontecimentos do drama corporal, o começo e o fim da vida são indissolivelmente imbricados (BAKHTIN, 1977, p.202)



Figura 39: *Casa de banhos: Fausto*, Alexander Sokurov, 2012



Figura 40: *Casa de Banhos: Fausto*, Alexander Sokurov, 2012



Figura 41: O Jardim das Delícias Terrenas criada por Hieronymus Bosch entre 1503 e 1515



Figura 42: Detalhe: O Jardim das Delícias Terrenas criada por Hieronymus Bosch entre 1503 e 1515



Figura 43: Detalhe: O Jardim das Delícias Terrenas criada por Hieronymus Bosch entre 1503 e 1515

Toda a motivação moral vem da literatura, e somente o exemplo do escritor pode ajudar na avaliação dos problemas morais da arte no cinema (...) Aprendi isso filmando a guerra. Se filmo um homem

agonizante, registro, na verdade, uma forma de caos. O problema do cineasta é que frequentemente ele não tem o direito de filmar. Um escritor, sim, pode descrever. (...) A elegia é uma forma que ajuda a construir um sistema de indução a meu redor. Ela fornece um ângulo de visão para o olhar do cineasta. Com isso, resolve-se de saída que não terei toda a liberdade. A elegia, triste recordação daquilo que passou e não voltará mais, marca uma tradição europeia. Trata-se de exprimir uma entonação, e a entonação é a coisa mais importante na arte. Se excluirmos a entonação, todo o resto será nada, pois ela é aquilo que é o próprio homem. (SOKUROV apud MACHADO, 2002, p. 25)

A referência pictórica do artista Francis Bacon é pertinente ao debruçar-se sobre a imagem *sokuroviana*. Nascido em 1909 na cidade de Dublin na Irlanda. A estética do grotesco e as representações de pesadelos descrevem com perfeição o homem moderno e sua distorção psíquica questionando a ideologia do belo¹⁰ na obra de arte.



Figura 44: *Auto-retrato, Francis Bacon, 1959*

Uma relevante contribuição para a estudo da imagem contemporânea são as “releituras” que Francis Bacon realizou a partir de um de seus artistas que mais lhe inspirou, o espanhol Diego Velázquez. A pintura denominada Pope Innocent X de 1650,

¹⁰ Em matéria de beleza, prefere-se a graça das formas ao atrativo da cor e graça do semblante e dos movimentos de todo o corpo à perfeição das formas, do que resulta que aquilo que há de mais sedutor na beleza a pintura é incapaz de expressar, não estando a seu alcance transmitir o ar e a animação de uma pessoa viva e nem essa impressão inexplicável produzida pela primeira vista. Não existe pessoa alguma que olhada em sua totalidade seja completamente isenta de defeitos. Seria difícil dizer quem acertou, se Apeles ou Albert Dührer: um quis compor uma beleza ideal com a ajuda de proporções geométricas, ou o outro, que reuniu todas as partes mais perfeitas encontráveis nas diferentes fisionomias. (BACON, 2001, p.145)

gerou uma série de adaptações na década de 50 do século XX por Bacon, distorcendo a matriz imagética original e recriando suas versões grotescas e fantasmagóricas.



Figura 45: *Pope Innocent X*, Velázquez 1650 e Bacon 1953

A série de estudos realizada por Francis Bacon a partir de uma matriz imagética realizada há trezentos anos, anuncia que o conceito de adaptação não-mimética já vem se construindo há mais tempo do que os aparelhos digitais poderiam processar. A adaptação distorcida é o espelho que Narciso não quis se enxergar. Bacon optou por se representar não só pelo lado de fora, que busca o belo incessantemente. Incluiu seu interior fantasmagórico na arte, criando códigos de leitura viscerais muito mais complexos e sintonizados com as mazelas do homem moderno.

Realizando a adaptação entre meios insólitos, desconectados pelo fluxo espaço-temporal, a arte enriquece seu mecanismo de tradução desafiando o percepto da modernidade. Sokurov tal qual Francis Bacon desafia a busca por uma nova identidade, intrínseca e endógena ao repertório íntimo do tradutor. Buscar pela representação mimética de um objeto é um ato de conformismo, de aceitação passiva de uma realidade que nunca será consumada.

Se uma coisa quer ser fotografada, é justamente porque ela não quer entregar seu sentido, não quer refletir-se. Ela quer ser capturada

diretamente, violada ali mesmo, iluminada no seu detalhe, na sua qualidade fractal. Sente-se que uma coisa quer ser fotografada, quer tornar-se imagem que não é para durar: é ao contrário, para melhor desaparecer(...). Pela imagem, o mundo impõe sua descontinuidade, seu esfacelamento, seu inchamento, sua instantaneidade artificial. Criar uma imagem consiste em ir retirando do objeto todas as suas dimensões uma a uma: o peso, o relevo, o perfume, a profundidade, o tempo, a continuidade, é claro, o sentido. Ao custo dessa desencarnação, desse exorcismo, a imagem ganha esse fascínio a mais, essa intensidade torna-se o médium da objetividade pura (...)
(BAUDRILLARD, 1991, p. 32)

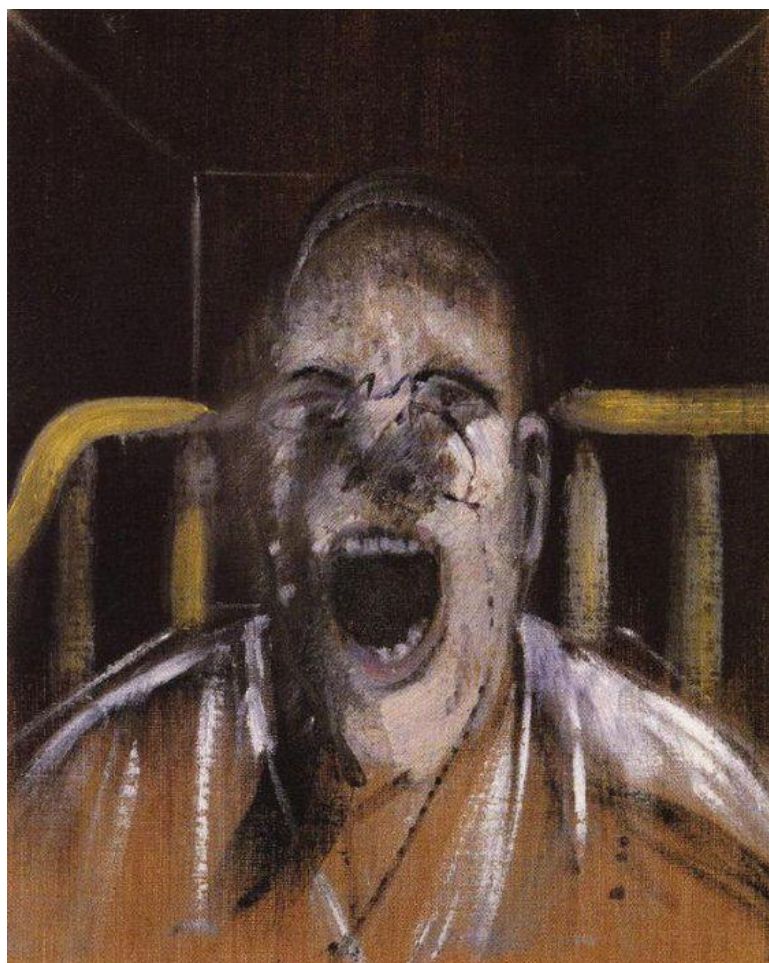


Figura 46: Detalhe: A Boca. Pope Innocent X, Francis Bacon 1953

Ao dobrar a imagem na adaptação, ela toma um caráter imortal, que na verdade é a busca incessante da obra de arte do homem clássico ao contemporâneo: enganar a morte e fazê-la acreditar que a finitude humana pode estender-se através de uma natureza espaço-temporal. Ao manipular as imagens renascentistas, Francis Bacon não demonstra nenhum respeito a seus precursores estéticos, e em um ato de não-conformismo, acaba por rasgar suas telas freneticamente e manchá-las com uma paleta esquizofrênica de cores.

O jornalista e crítico de arte Franck Maubert realizou inúmeras entrevistas com o pintor. A pesquisa reproduz o trecho¹¹ em que Bacon discursa sobre sua obra *Pope Innocent X*, datada em 1953, enquanto a obra de mesmo nome de Velázquez é de 1650. Trata-se da mesma imagem, já que Bacon manipulou a matriz informacional a partir de uma gravura em preto e branco, e não a pintura original.

A condição distorcida da imagem de Francis Bacon é evidente. Ressalta-se a elasticidade temporal de sua intervenção, que atinge quase setecentos anos e entra em sintonia com os anseios do estudo entre o *Fausto* de Goethe e o *Fausto* de Sokúrov. A dimensão espacial de caráter “poroso” do objeto atinge sua máxima potência de representação quando associada a uma temporalidade de grande escala.

¹¹ Ver em Anexo I, pg. 83

5) CONSIDERAÇÕES FINAIS

A IMAGEM E O ESPAÇO

A era da imagem digital no cinema é ainda um ser em gestação. Mesmo porque a tecnologia se desdobra em escala geométrica, não tem natureza estática e suas durações são cada vez mais efêmeras. A tecnologia do vídeo em Full HD (1920x1080p) que foi utilizada na concepção do *Fausto* de Sokurov já é obsoleta. A resolução da imagem digital se dobrou, redobrou e multiplicou-se. As plataformas 4K (4096x2160p) e 8K (7680x4320p) por exemplo, multiplicam a capacidade de armazenamento da mídia com uma resolução oito vezes maior. O diretor russo acompanha essa transição frenética, incorporando as evoluções tecnológicas digitais a suas novas expressões fílmicas.

O que distancia o digital de Sokurov da chamada “cultura digital” é que o cinema do diretor não pretende se aproximar da segunda tela do celular ou do tablet. Entende que a nova ferramenta pertence às grandes salas de cinema tradicionais e como tal, deve se comportar de maneira a explorar a escala do espaço. O cinema de Sokurov não sobreviveria dentro da tela de um smartphone por muito tempo. Por se distorcer ao longo de linhas de perspectiva sem ordem exata, a imagem *sukoroviana* utiliza pontos de fuga difusos em sua elasticidade temporal. E por não se tratar de um “esquema” controlado por normas ou leis não há como prever a evolução dessa imagem em espaços de compressão, ou seja, nos suportes atuais de representação digital.

A natureza elástica-distorciva da imagem problematizada nessa pesquisa é uma “pequena rebelde” das representações atuais. Por não obedecer a regras esquemáticas, as linhas de perspectiva desse objeto precisam se estender por uma grande escala para que possa atingir sua potência de entendimento para seu espectador. As linhas de representação do Renascimento, por estarem dentro de um mecanismo de controle, não desafiava o suporte de representação – no caso, a tela de pintura.

A imagem *sokuroviana* se apropria da condição de inovação tecnológica do aparelho digital, o que a permite desenvolver o mecanismo de distorção. Tal mecanismo atua diretamente na escala espacial desse objeto. Porém, sua condição elástica determina que o mecanismo de distorção possa agregar traços temporais diferentes. O “cineasta-pintor” atua no suporte digital, ao mesmo tempo que se utiliza de devires estéticos de movimentos artísticos do passado para representar suas obras contemporâneas.

As transições artísticas utilizadas nesse material se ocuparam enquanto índices informacionais do cinema do diretor russo. O deslocamento dos ideais renascentistas para o movimento barroco gerou distorções na imagem, fazendo as linhas previsíveis e

controladas da perspectiva euclidiana comecem a deixar de reproduzir a noção de espaço e entender o suporte em sua totalidade. Esse foi o primeiro “sintoma” reconhecido.

O segundo foi quando a crise atingiu as artes com a criação do novo suporte de representação – a máquina fotográfica – tal fato foi primordial para identificar mais uma dinâmica de distorção imagética - quando os quadros de Picasso, Mondrian e Kandinsky começaram a representar o espaço não mais com a fidelidade espacial da Santa Ceira de da Vinci, mas sim abrindo novas possibilidades para explorar o conceito de tela.

Infidelidade e troca. Duas palavras que resumem os dois sintomas numa única patologia. A partir da transgressão de dogmas, a arte começa a questionar seu próprio suporte como sendo insuficiente para sua nova condição de representar um novo objeto. Foi assim com Sokurov. Primeiro se apropriou do analógico enquanto ferramenta para suas aspirações técnicas e artísticas, mas quando foi apresentado ao suporte digital, não teve apego nenhum com seu antigo instrumento de trabalho.

O diretor estabelece-se como índice informacional da transição do cinema analógico para o digital, pois viveu os dois momentos e trabalhou seu conceito de distorção através dos dois suportes com a mesma intensidade. A constante mudança de configuração do cinema digital entrou em sintonia com a dinâmica contemporânea de Alexandr Sokurov. Diferentemente do século XIX, que entrou em crise com a chegada do instrumento de captura e desafiou o papel dos pincéis na tela pictórica, o cinema digital *sokuroviano* vai se incorporando de novas tecnologias sem se importar com as ferramentas deixadas para trás.

Essa é uma importante característica da dinâmica do contemporâneo: o imediatismo sem preocupação com as perdas de tecnologias passadas. A imagem do século XXI vai se impregnando de novas configurações no objeto em um curto espaço de tempo. Essa fricção informacional de alta tensão e inúmeras linhas de força resulta na distorção imagética do objeto poroso, que na elasticidade temporal se apresenta como uma tela pictórica não-estática.

Fausto por exemplo, abre-se na tela de cinema recusando o *widescreen* (proporção de 16:9) e recortando a tela como se fosse um filme em proporção *fullscreen* (proporção de 4:3). Tal ação nega a natureza da imagem no cinema digital que, em seus momentos de ansiedade e deslumbre tecnológico não questiona seu suporte, decidindo se repetir em sua representação. O diretor opta por trazer traços elásticos à imagem fílmica, construindo obras que poderiam ser facilmente confundidas como um filme de décadas atrás.

Na imagem *sokuroviana* as idas e vindas temporais são constantes e despreziosas, permitindo ao diretor expressar-se no suporte digital sem se apegá-lo

com intensidade afetiva, fator que o faria ser um súdito da tecnologia, mas não da obra de Arte.

Nos corredores dos museus e das salas de cinema, a Arte (tanto pictórica quanto imagética) enclausura-se em um espaço determinado para que a potência estética das obras seja atingida através de sua imersão. O espaço envolve a obra em sua escala elástica, emoldurando o objeto artístico em suas paredes estáticas e determinantes.

A Arquitetura Contemporânea, desde meados de 2000, vem subvertendo a premissa de que a imagem seja contraída pelo seu suporte espacial, libertando a escala da imagem para o contexto do espaço público. O edifício New World Center em Miami¹² criado pelo arquiteto desconstrutivista Frank O'Gehry do ano de 2011, pretende abrir o espaço enclausurado da sala de apresentação para a área externa do edifício. Gehry utiliza a própria espacialidade da fachada externa para potencializar a imagem projetada. Os frames que pulsam no ambiente interno, extrapolam seus limites e abrem-se para o espaço público do edifício, fazendo do espectador um cúmplice tanto da imagem quanto do espaço-suporte no qual é representado.

A imagem *sukoroviana* dilata-se quando desafia a ferramenta de representação. O espaço apresenta-se como um aliado para que as fluidas distorções elásticas da imagem-fluxo possam ser apresentadas em sua potencialidade.

Espaço e imagem convergem-se na nova Modernidade. A construção sólida e bruta do edifício dialoga com as partículas pulsantes da imagem binária. As distorções elásticas da imagem digital não se desdobram mais na tela plana da sala escura. Anunciam que suas potencialidades de grande escala de representação possam atravessar as paredes do edifício e serem apreendidas em um novo suporte de codificação – a materialidade da Arquitetura.

¹² Ver em anexo, pg. 85

6) REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

AUGÉ, Marc. **Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papirus, 2012.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas, SP: Papirus, 1993.

_____. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Texto e Grafia, 2006

_____. **A análise fílmica**. Lisboa: Texto e Grafia, 2004

BAUDRILLARD, Jean. **A Transparência do mal: ensaio sobre os fenômenos extremos**. Campinas, SP: Papirus, 1990.

_____. **Tela total – mito-ironias da era do virtual e da imagem**. Porto Alegre: Sulina, 2002.

BAKHTIN, Mikhail.. **A cultura popular na idade média e no renascimento**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAZIN, André. **O cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido se dissolve no ar**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1982.

BLAKE, William. **O casamento do céu e do inferno e outros escritos**. Porto Alegre: L&PM, 2007.

BULHÕES, Marcelo Magalhães. **A ficção nas mídias: um curso sobre a narrativa nos meios audiovisuais**. São Paulo: Ática, 2009

CAMPOS, Haroldo de. **Deus e o diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CARPEAUX, Otto Maria. **A história concisa da literatura alemã**. São Paulo: Faro Editorial, 2013

CECIM, Vicente Franz. **Ó serdespanto**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente**. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o barroco**. Campinas: Editora Papyrus, 1991

_____. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007

_____. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1974

_____. **O que é filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2013.

ECO, Humberto. **História da feiúra**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1968.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. **Olhar periférico**. São Paulo: EDUSP, 1999.

_____. Org. **Espaços comunicantes**. São Paulo: Annablume, 2007.

FLORIÊNSKI, Pável. **A perspectiva inversa**. São Paulo: Editora 34, 2012.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Annablume, 2011.

_____ **O universo das imagens técnicas**. São Paulo: Annablume, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto: uma tragédia. Primeira parte**. São Paulo: Editora 34, 2004.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto: uma tragédia. Segunda Parte**. São Paulo: Editora 34, 2004.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.

JULLIER, Laurent e MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2009.

KANDINSKY, Wassily. **Ponto, linha, plano**. Lisboa: Editora 70, 1970.

KERCKHOVE, Derrick de. **A pele da cultura**. São Paulo: Annablume, 2009.

LEÃO, Lúcia (org.). **O chip e o caleidoscópio: reflexões sobre as novas mídias**. São Paulo: Editora Senac, 2005.

LICHTENSTEIN, Jaqueline (org.). **A pintura – vol. 5 – da imitação à expressão**. São Paulo: Editora 34, 2004

LUCCA, Luiz Gonzaga Assis de. **Cinema digital: um novo cinema?** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

MACIEL, Katia. **A última imagem**. In: PARENTE, André (org). **Imagem-máquina: A era das tecnologias do virtual**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

MACHADO, Arlindo. **Máquina e imaginário**. São Paulo: EDUSP, 2001.

MACHADO, Álvaro (org.). **Aleksandr Sokúrov**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MASSIRONI, Manfredo. **Ver pelo desenho**. Lisboa: Edições 70, 2010

MAUBERT, Frank. **Conversas com Francis Bacon: o cheiro do sangue humano não desgruda seus olhos de mim**. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2010.

NEGROPONTE, Nicholas. **A vida digital**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

NOVAES, Adauto (org.). **O desejo**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1990.

_____ **O olhar**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1988.

NOTH, Winfried e SANTAELLA, Lucia. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

PANOFSKY, Erwin. **A perspectiva como forma simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1993.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/contexto 1**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **A estética da resistência**. In: _____. **Crítica da imagem eurocêntrica**. Trad. Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**. UFMG: Editora UFMG, 2008.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 4ª. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

WERTHEIM, Margaret. **Uma história do espaço de Dante à internet**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

ZIMBARDO, Philip. **O efeito Lúcifer**. Rio de Janeiro: Record, 2012

7) REFERÊNCIA FILMOGRÁFICA

ANTICRISTO. Direção: Lars Von Trier. Produção: Dinamarca [S.I.]: Versátil Home Vídeo, 2009. 1 Blu-Ray (109 min.), NTSC, color. Título original: ANTICHRIST

ARCA RUSSA. Direção: Alexandr Sokúrov. Produção: Rússia [S.I.]: Versátil Home Vídeo, 2002. 1 DVD (97 min), NTSC, color. Título original: Russkiy Kovcheg.

DANÇANDO NO ESCURO. Direção: Lars Von Trier. Produção: Dinamarca [S.I.]: Versátil Home Vídeo, 2000. 1 DVD (141 min.), NTSC, color. Título original: Dancer in the Dark,

DOGVILLE. Direção: Lars Von Trier. Produção: Dinamarca [S.I.]: Versátil Home Vídeo, 2003. 1 DVD (180 min.), NTSC, color. Título original: Dogville

FAUSTO. Direção: Friedrich Murnau. Produção: Alemanha [S.I.]: Continental Vídeo, 1926. 1 DVD (116 min.), NTSC, P/B. Título Original: Faust.

FAUSTO. Direção: Alexandr Sokúrov. Produção: Rússia [S.I.]: Imovision, 2002. 1 DVD (139 min), NTSC, color. Título original: Faust.

FESTIM DIABÓLICO. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: EUA [S.I.]: Universal Pictures, 1956. 1 BLU-RAY (91 min.), NTSC, color. Título original: Rope.

MÃE E FILHO. Direção: Alexandr Sokúrov. Produção: Rússia [S.I.]: Silverscreen Vídeo, 1997. 1 DVD (73 min), NTSC, color. Título original: Mat I Syn.

MELANCOLIA. Direção: Lars Von Trier. Produção: Dinamarca [S.I.]: Versátil Home Vídeo, 2011. 1 Blu-ray (129 min), NTSC, color. Título original: Melancholia

MOLOCH. Direção: Alexandr Sokúrov. Produção: Alemanha, Rússia, Itália, França e Japão. [S.I.]: Movie Star Filmes, 1999. 1 DVD (104 min), NTSC, color. Título original: Moloch.

NINFOMANÍACA VOL. 1. Direção: Lars Von Trier. Produção: Alemanha, França, Dinamarca e Bélgica [S.I.]: Califórnia Filmes, 2013. 1 DVD (124 min), NTSC, color. Título Original: Nymphomaniac.

NINFOMANÍACA VOL. 2. Direção: Lars Von Trier. Produção: Alemanha, França, Dinamarca e Bélgica [S.I.]: Califórnia Filmes, 2013. 1 DVD (123 min), NTSC, color. Título Original: Nymphomaniac II.

PAI E FILHO. Direção: Alexandr Sokúrov. Produção: Rússia [S.I.]: Silverscreen Vídeo, 2003. 1 DVD (81 min), NTSC, color. Título original: Otets y Syn.

TAURUS. Direção: Alexandr Sokúrov. Produção: Rússia [S.I.]: Livraria Cultura, 2001. 1 DVD (94 min), NTSC, color. Título original: Telets.

SOL. Direção: Alexandr Sokúrov. Produção: Rússia [S.I.]: Livraria Cultura, 2005. 1 DVD (110 min), NTSC, color. Título original: Solntse.

STAR WARS – EPISÓDIO 1 – A AMEAÇA FANTASMA. Direção: George Lucas. Produção: EUA [S.I.]: Fox Video, 1999. 2 DVDS (136 min), NTSC, color.

8) ANEXO I

MAUBERT, Frank. Conversas com Francis Bacon: o cheiro do sangue humano não desgruda seus olhos de mim. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2010.

Segue abaixo a transcrição das páginas 42 e 43 do livro *Conversas com Francis Bacon – O cheiro do sangue humano não desgruda seus olhos de mim*”, série de entrevistas realizadas pelo jornalista Franck Maubert:

FB: FRANCIS BACON

FM: FRANCK MAUBERT

FB: Sabe, quando fiz meu papa, não o fiz como queria...

FM: Quer dizer que o perdeu, que passou ao largo de eu tema?

FB: Na época eu queria fazer a boca. Apenas a boca do papa gritando.

FM: Por outro lado, o senhor se demorou no tema dos papas. Na boca também, mas nos papas...O Senhor voltou ao assunto várias vezes, com anos de intervalo.

FB: Velázquez é o ponto de partida, e depois, em seguida, deixo-me guiar pelo acaso...Velázquez me serviu e resserviu, ele é um exemplo, não?

FM: Dalí dizia: “Diante das pinturas de Velázquez, vemos a que ponto somos nulos.”

Levanta-se

FB: Estamos falando de pintura, certo? Não gosto muito da grandiloquência de Dalí. Mas, diante de Velázquez, como discordar dele? Um artista absorve tudo. Que artista não foi influenciado por outro? Pegamos o que há para pegar, se nos for necessário. Todos os pintores falam de outro pintor, e às vezes roubam de outro. É preciso ir além. Tentei isso com minhas variações em torno do retrato do papa Inocêncio X, nos anos 50, mas não fiquei satisfeito com esses papas.

FM: O senhor viu o quadro de Velázquez antes de começar sua série?

FB: Apenas em reprodução e em preto e branco! A ideia de um papa em movimento me ocorreu durante o trabalho. Quando dou minha primeira pincelada na tela, não sei aonde vou. Enfim, na prática, o acaso conta muito. Adoro o acidental durante a formação da imagem. Então, aprendi a organizar o acaso. Por exemplo, terminei a série em menos de 15 dias! Trabalhei a mil por hora, rápido, sem preparação. Mas saiba que não fiquei muito satisfeito com esses papas, o resultado não corresponde ao que eu pretendia.

FM: E o que o senhor pretendia realizar?

FB: No início, pretendia me interessar pela boca, apenas pela boca. Todo o interior, suas formas e cores. Eu tinha aquele livro sobre as doenças da boca e queria trata-la como um pôr-do-sol de Monet. Falhei, claro. Talvez um dia consiga...

9) ANEXO II

Imagens do Projeto Arquitetônico New World Center – Miami

Autoria do arquiteto Frank O´Gehry, no ano de 2011.



Figura 47 – A Imagem Enclausurada do New World Center – Miami



Figura 48 – A Imagem Emancipada do New World Center – Miami