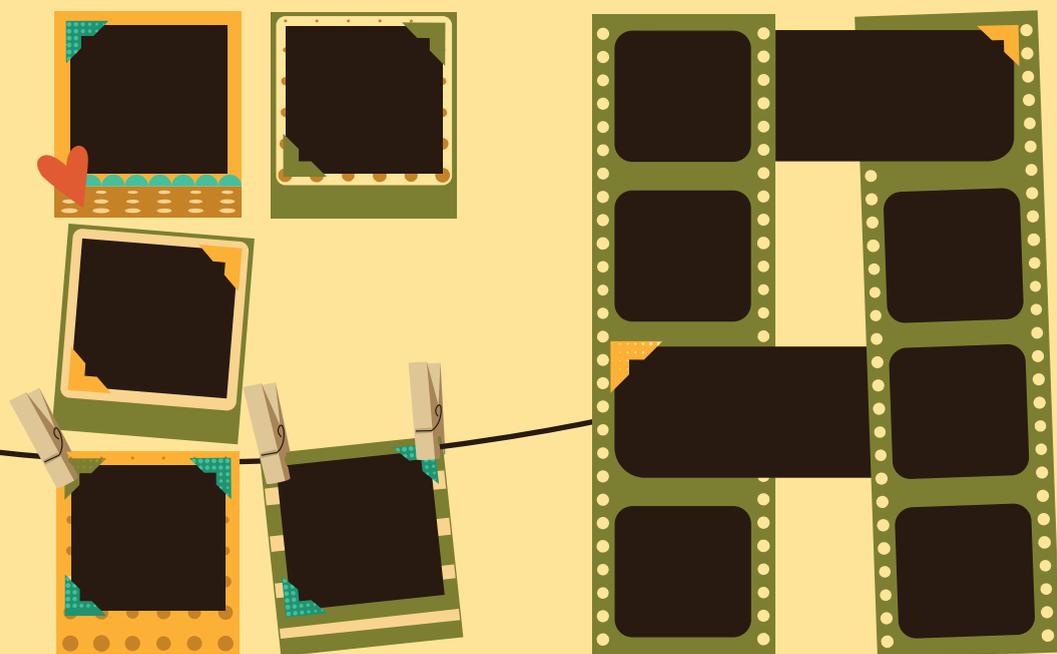


# CINEMA E OUTRAS ARTES IV

## DIÁLOGOS E INQUIETUDES ARTÍSTICAS

ANABELA BRANCO DE OLIVEIRA  
ANA CATARINA PEREIRA  
ALFREDO TAUNAY  
LILIANA ROSA  
NELSON ARAÚJO  
(Editores)









# **CINEMA E OUTRAS ARTES IV**

## **DIÁLOGOS E INQUIETUDES ARTÍSTICAS**

ANABELA BRANCO DE OLIVEIRA

ANA CATARINA PEREIRA

ALFREDO TAUNAY

LILIANA ROSA

NELSON ARAÚJO

(Editores)

## Ficha Técnica

### Título

Cinema e Outras Artes IV  
Diálogos e Inquietudes Artísticas

### Editores

Anabela Branco de Oliveira, Ana Catarina Pereira,  
Alfredo Taunay, Liliana Rosa, Nelson Araújo

### Editora LabCom

[www.labcom.ubi.pt](http://www.labcom.ubi.pt)

### Coleção

Ars

### Direção

Francisco Paiva

### Design Gráfico

Liliana Rosa (capa)  
Cristina Lopes (paginação)

### ISBN

978-989-654-773-8 (papel)  
978-989-654-775-2 (pdf)  
978-989-654-774-5 (epub)

### DOI

10.25768/21.04.05.01

### Depósito Legal

484625/21

### Tiragem Print-on-demand

Universidade da Beira Interior  
Rua Marquês D'Ávila e Bolama.  
6201-001 Covilhã. Portugal  
[www.ubi.pt](http://www.ubi.pt)

### Covilhã, 2021

© 2021, Anabela Branco de Oliveira, Ana Catarina Pereira, Alfredo Taunay  
Liliana Rosa, Nelson Araújo.

© 2021, Universidade da Beira Interior.

*O conteúdo desta obra está protegido por Lei. Qualquer forma de reprodução, distribuição, comunicação pública ou transformação da totalidade ou de parte desta obra carece de expressa autorização do editor e dos seus autores. Os artigos, bem como a autorização de publicação das imagens, são da exclusiva responsabilidade dos autores.*



## Índice

Apresentação	13
La representación simbólica del universo Eco/Annaud, a través de <i>El Nombre de la Rosa</i> Begoña Gutiérrez San Miguel	17
A percepção das artes em Antonioni: do <i>Deserto Vermelho</i> ao <i>O Mistério de Oberwald</i> Rosa Alice Branco	41
PARTE 1 - AS PALAVRAS NO CINEMA	69
O filme biográfico e a adaptação: Representações de escritores em <i>An Angel at My Table</i> e <i>Bright Star</i> de Jane Campion Margarida Esteves Pereira	71
Do suposto “brechtianismo” da crítica cinematográfica europeia entre os anos 1960 e 1970 Maria Alzuguir Gutierrez	91
A influência brechtiana nas propostas estéticas do novo cinema alemão Liliana Rosa	109
Helena de Troia e a romantização da feminilidade helênica nas obras cinematográficas norte-americanas Sílvia Cristina da Silva Botti Wichan	123
A viagem ao surrealismo de Federico Garcia Lorca Mirian Estela Nogueira Tavares & María Jesús Botana Vilar	151
PARTE 2 - SONORIDADES	163
A música na construção de práticas representacionais e estereotipadas do pós-humano em audiovisuais André Malhado	165

A estrutura musical de <i>Eyes Wide Shut</i> Paulo Dias	191
O som como espelho cultural de uma nação: um estudo da articulação sonora e composição estética da obra <i>Feel the Sounds of Kenya</i> Julia Bohatch Batista	211
PARTE 3 - PINTURA E ILUSTRAÇÃO	231
Uma leitura de <i>24 Frames</i> de Abbas Kiarostami: a última expressividade poética das imagens para além do afirmar da técnica António Júlio Andrade Rebelo	233
The Impact of Pieter Bruegel's <i>The Hunters in the Snow</i> on the <i>Worlding</i> of the Cinema Amresh Sinha	245
Do Cinema para a Pintura: uma análise sobre a presença do cinema na pintura Carlos Alberto de Matos Trindade	267
O cinema como pedagogia cultural: Breve nota crítica sobre os modos como o cinema (nos) educa ao abordar a pintura Leonardo Charréu	297
Crossroads: when cinema invaded illustration or vice-versa? The case of book trailers of Catarina Sobral's picture books Ana Isabel Albuquerque	309
PARTE 4 - A RELAÇÃO COM O ESPAÇO	333
Cinema theatres in the works of Francesco Jodice and Urbonas Eleonora Roaro	335
Byung-Chul Han va al cine: La agonía del eros en la sala de proyección Juan José Domínguez López	351

O fora de campo no cinema e nas artes: para uma poética da ausência Luís Nogueira & Fernando Cabral	367
Rodar en el escenario. El edificio teatral como condicionante Yolanda Martínez Domingo	383
Perversões cinematográficas do espaço a partir do teatro de câmara Pedro Crispim Santos Álvaro	405
Diálogos intertextuales en <i>La Vénus à la fourrure</i> (Roman Polanski, 2013) Alberto Román Padilla Díaz	425
Sensualidade e "puritanismo": a moda e a <i>performance</i> de Norma Shearer e Olivia de Havilland Miguel Moreira	443
Autoria e Organização	463



**Comité de leitura**

Abílio Hernandez Cardoso  
Anabela Dinis Branco De Oliveira  
Ana Catarina Pereira  
Ana Isabel Albuquerque  
Ana Telles Béreau  
Caterina Cucinotta  
Carmen Peña-Ardid  
Daniel Tércio  
Fátima Chinita  
Felipe Muanis  
Filomena Sobral  
Giovanni Tusa  
Helder Gonçalves  
Índia Mara Martins  
Jorge Gorostiza  
Leonor Areal  
Liliana Rosa  
Luís Nogueira  
Manuela Penafria  
Maria Begoña Gutierrez  
Maria da Luz Correia  
Maria do Rosário Lupi Bello  
Maria do Rosário da Silva Santana  
Maria Irene Aparício  
Maria João Castro  
Maria João Cortesão  
Nelson Araújo  
Paulo Serra  
Rosa Alice Branco  
Sérgio Miguel Bordalo de Sá  
Sérgio Paulo Guimarães Sousa  
Stefanie Baumann  
Tito Cardoso e Cunha



## **Apresentação**

O quarto volume de *Cinema e Outras Artes – Diálogos e Inquietudes Artísticas* prossegue o intenso e ininterrupto debate entre a sétima e as anteriores formas de expressão artística. Composto por dois textos inaugurais, um de Begoña Gutiérrez San Miguel e outro de Rosa Alice Branco, seguem-se quatro capítulos, intitulados *As Palavras no Cinema*, *Sonoridades*, *Pintura e Ilustração* e *A Relação com o Espaço*.

Begoña Gutiérrez San Miguel, num dos textos de abertura, reflete sobre a visão da cidade medieval no filme *O Nome da Rosa* (1986), realizado por Jean-Jacques Annaud, e resultado da adaptação do romance homónimo de Umberto Eco (1980). A singularidade desta análise reside na representação em imagens de um mundo que foi crucial para o estabelecimento dos alicerces estruturais da cidade contemporânea. No seguinte texto, Rosa Alice Branco discorre sobre o papel fundamentalmente pictórico desempenhado pela cor no cinema de Michelangelo Antonioni, em particular, nos filmes *Deserto Vermelho* e *O Mistério de Oberwald*.

O primeiro capítulo – *As Palavras no Cinema* – examina alguns trajetos analíticos da transposição fílmica, das influências do pensamento brechtiano no cinema, das vertentes mitológicas, sociológicas, culturais e poéticas. Margarida Pereira tem como enfoque o filme biográfico e, em particular, duas adaptações de biografias de escritores que levantam questões singulares de autoria. Segue-se Maria Alzuguir Gutierrez que se adentra nas discussões encetadas pelas revistas *Cinéthique*, *Cahiers du cinéma* e *Screen*, no sentido de compreender a importância do pensamento de Brecht no desenvolvimento da teoria e crítica cinematográficas, entre os anos 1960 e

1970. O primeiro capítulo prossegue com Liliana Rosa a vincular, também, a sua investigação na influência de Brecht nas propostas estéticas do Novo Cinema alemão. Silvia Wichan observa as variantes helénicas da figura mitológica Helena de Troia e a necessidade de romantização da feminilidade da personagem, sobretudo pela indústria cinematográfica americana. Mirian Nogueira Tavares e María Jesús Vilar analisam os diálogos e as inquietudes que se estabelecem entre a obra de García Lorca, nomeadamente alguns poemas do livro *Poeta en Nueva York* e o guião *Un voyage à la lune*, e o filme *Un Chien Andalou*, de Luis Buñuel.

O segundo capítulo – *Sonoridades* – explora a profícua relação entre a imagem e o som. André Malhado examina a relevância do *ciberpunk* no cinema para a construção social das associações simbólicas entre os conceitos de futuro, ciberespaço, tecnologia e ciborgue, e a natureza ou as diferentes técnicas de composição de timbres eletrónicos. Paulo Dias indaga sobre dois tipos de análise musical no cinema, um mais estruturalista e outro mais simbólico, propondo uma localização intermédia a partir da análise musical do filme *Eyes Wide Shut*. Por fim, Julia Bohatch Batista explora o tratamento do som como espelho cultural de uma nação, através de uma análise semiótica, estética e comunicacional da obra do artista sueco Cee-Roo, *Feel the Sounds of Kenya*.

O terceiro capítulo interseta a pintura e a ilustração a partir de múltiplos ângulos. António Rebelo explora a dimensão poética de *24 Frames*, de Abbas Kiarostami, sinalizando a relação primordial da fotografia com a imagem em movimento. Amresh Sinha constata a presença da pintura *Hunters in the Snow*, de Pieter Bruegel, na obra de vários realizadores, apontando um excedente humanista no jogo artístico. Carlos Alberto Trindade dá continuidade às relações da pintura com o cinema estabelecendo um profícuo diálogo entre as duas manifestações artísticas. Leonardo Charréu traça uma vertente pedagógica no cinema, reconhecendo naquele um aliado no ensino das artes visuais e, em particular, da pintura. Ana Isabel Albuquerque debruça-se sobre o processo de transposição de livros ilustrados para imagem em movimento sublinhando ganhos e perdas neste método híbrido.

O quarto capítulo encontra nas relações do espaço com o cinema o seu perímetro de investigação. Eleonora Roaro estabelece cumplicidades entre a arquitetura de três cinemas, centrando-se na relação dos edifícios com os cidadãos e a história local. Juan José Domínguez López parte da obra literária *A Agonia do Eros*, de Byung-Chul Han, para problematizar as relações afetivas e sociais nos cinemas contemporâneos, apontando linhas de trabalho que promovam o encontro com o outro. Luís Nogueira e Fernando Cabral extrapolam o conceito de fora de campo para outras artes, aguçando as possibilidades de receção da obra artística. Yolanda Martínez Domingo, partindo de quatro estudos de caso, estabelece cumplicidades entre o desenvolvimento do filme e a geografia fílmica, aproveitando para sinalizar configurações semelhantes no cinema e no teatro. Pedro Crispim recolhe, também do teatro, parentesco artístico na sua investigação sobre *single-set films*, apontando uma dimensão perversa para a designação. Alberto Román Díaz qualifica o seu texto nas aproximações entre realidade e fantasia na obra de Roman Polanski. Por último, Miguel Moreira retira significados do uso dos figurinos no cinema clássico, definindo uma fronteira projetada a partir do Código Hays.

Agradecendo a todos os autores e autoras que colaboraram na presente edição, deixamos também uma palavra de apreço final aos membros da Comissão Científica do *Encontro Internacional O Cinema e as Outras Artes*, bem como aos revisores e revisoras que muito contribuíram para a concretização da presente publicação.

Acrescentamos, por fim, que, no respeito por todas as variantes da mui-to rica Língua Portuguesa, cada autor e autora elegeu livremente o Acordo Ortográfico em que se desejou expressar.



# **LA REPRESENTACIÓN SIMBÓLICA DEL UNIVERSO ECO/ANNAUD, A TRAVÉS DE *EL NOMBRE DE LA ROSA***

Begoña Gutiérrez San Miguel

## **Introducción**

El cine se nutre de la realidad, pero sobre todo el denominado cine de autor que es el que tiende a buscar una representación lo más creíble posible en sus relatos, con la intención de servir como referente al espectador y su inmersión en el mundo representado. La época medieval, en concreto, cubre un amplio arco de historias que ilustran y amenizan al receptor con mundos pasados en los que al ser humano le gusta hundir su imaginación, probablemente por la necesidad de fabular que necesita para mantener viva la imaginación y conseguir un crecimiento equilibrado – cuestión tan de moda en la actualidad, donde se resalta la necesidad de un equilibrio entre el cuerpo, la mente, las emociones y el espíritu; tan novedosa como antiguas y materia de estudio del campo de la metafísica. Uno de los aspectos que pasan desapercibidos en las películas son los lugares donde se desarrollan y, sin embargo, resultar ser uno de los factores capitales para la credibilidad de la historia; los escenarios, las ciudades, los lugares que conllevan la acción. Es en este lugar donde se va a situar la actual investigación: La ciudad medieval, a través de la adaptación cinematográfica de la obra de Umberto Eco y su posterior puesta en escena por Jean-Jacques Annaud con la intención de mostrar un momento de la historia que fue capital para sustentar el actual modelo de vida.

La película recoge una serie de acontecimientos ocurridos en una abadía del Piamonte italiano muy cercana a los conflictos y disputas latentes en ese momento entre el papado de Avignon (Juan XXII) y el emperador del sacro imperio romano (Luis IV), en la baja Edad Media – comprendida entre los siglos XI y XV.

Este período es en el que se asientan las ciudades como núcleos de expansión y aglutinamiento de los burgos que conformarán la sociedad estamental del final de la época medieval, convirtiéndose en centros económicos dinamizados por el asentamiento en ellas de artesanos, comerciantes y campesinos que abandonarían sus tierras alentados por las oportunidades de trabajo de los burgos (Guglielmi, 2011).

Otro ámbito importante de poder viene de la mano de la iglesia. *El nombre de la rosa* y su adaptación cinematográfica se nutre y refleja este mundo de forma minuciosa, en el que impera aún un sistema feudal de funcionamiento dentro del monasterio, fortificado, convertido en centro de poder al tener un enclave estratégico en medio de un abrupto entorno rural y como lugar de paso para acercarse a las grandes vías y a las ciudades comerciales. Una unidad de influencia férrea tanto espiritual como socioeconómica en donde se establecen relaciones de muy distinta naturaleza entre los monjes y el pueblo, habitando extramuros a las faldas de la colina del imponente monasterio. Corrupción e ignorancia del clero. Los campesinos intentan sobrevivir a las duras condiciones de vida.

## Objetivos

El objetivo esencial de la investigación es desentrañar y establecer los paralelismos y similitudes planteadas entre la realidad de la baja edad media, la obra literaria y la adaptación cinematográfica en la obra *El nombre de la rosa*. Los objetivos específicos no son otros pues que situar la época histórica en la que se lleva a cabo el relato y la ficción cinematográfica. Contraponer el modelo de ciudad, de vida, de sociedad y la problemática que la sustenta confrontada a la ficción, tanto literaria como cinematográfica.

## Metodología

La metodología aplicada en la investigación es de corte cualitativo basado en los planteamientos de la hermenéutica y en el análisis del discurso planteado por la lingüística aplicada y por la pragmática, para establecer un estudio entre el texto y el contexto de los tres niveles de representación elegidos; la época histórica, el relato y la ficción. El procedimiento utilizado ha partido de la documentación de los tres niveles a través de los cuales se han establecido relaciones entre los contextos, las condiciones sociales, económicas, ideológicas y culturales de forma que posibilitasen un acercamiento lo más certero posible a las características socioeconómicas, culturales, ideológicas, las creencias y las actitudes de la época.

### 1. La crisis de la Baja Edad Media

El cautiverio de los Papas en Aviñón (1308-1377), sometidos al absolutismo de los reyes de Francia, las discordias y disputas entre ellos y el papa Juan XXII y, por la misma causa, el consecuente Cisma de Occidente (1378-1415), que llegaría unos años después a los hechos acaecidos en la historia representada, son la base de la que partir: Las disputas en el seno de la iglesia promovidas por los franciscanos y las franjas que de ellos surgen “los espirituales” o “*fraticelli*” – defensores de la pobreza absoluta de la iglesia –, el posicionamiento del emperador Luis IV de Baviera, aconsejado por Marsilio de Padua y Guillermo de Ockham. Los intereses entre el poder civil y religioso conforman el caldo de cultivo que sustenta la época y el momento histórico. La inquisición adquiere un papel relevante en estos momentos, amparada por la superstición, incultura y la superchería de la clase religiosa. Con este sustrato surge una gran cantidad de teorías y órdenes que reclaman la renovación de la iglesia y que serán declaradas rápidamente heréticas.

Guerras, conflictos, invasiones es lo que lleva a las ciudades medievales a la búsqueda de protección rodeándose de altas murallas y situándose en

enclaves estratégicos. Para acceder a ellas se debían pagar los impuestos o pontazgos donde se cobraban los impuestos sobre las mercancías que entraban en la ciudad.

El caso que nos ocupa más que de una ciudad hay que hablar de una gran Abadía *nullius* lo que supondría una autonomía jurisdiccional semejante a la de una diócesis, que no solo se retrotraería al recinto monacal, si no que se extendería a un territorio más amplio. El abad supondría la autoridad con el poder de un obispo.

La abadía benedictina de *San Michele de la Chiusa* o la *Sacra de San Michele*, situada en lugar estratégico – en el centro de la Via Francigena que comunicaba Canterbury con Roma –, era la sede de una magnánima construcción en la cumbre rocosa del monte Pirschiriano. Rodeada de muralla, la puerta de entrada, que se cerraba por la noche con unas fuertes aldabas, daba paso a una elevada escalera rodeada de tumbas a cuya derecha se alza un enorme pilar que sostiene el suelo de la iglesia, enmarcada por el Portal del Zodiaco, obra del escultor Nicholaus – siglo XII –, y frescos en el interior, con escenas pintorescas y simbólicas.

Desde los orígenes hasta la primera mitad del siglo XIV constituye el período de apogeo y plenitud del monasterio bajo la tutela de los abades benedictinos. Pero a partir de 1379 comenzará su período de decadencia de la mano del abad Pietro de Fongeret<sup>1</sup>.

Una gran zona abierta provista de pozo de agua daba entrada al recinto en donde se cobijaba además de la iglesia, el claustro, las viviendas de los monjes, las cocinas, los edificios de herreros, porqueros y lugares de albergue que servían para la intendencia de la abadía, además de huertos y cementerio. El gran espacio abierto se configuraba a modo de plaza del mercado, donde los campesinos pagaban sus diezmos.

El ambiente de las abadías era muy insano, pues pocas calles estaban empedradas, por lo que se caminaba entre el barro, carecían de alcantarillas

1. Cf. [http://www.sacradisanmichele.com/esp/test\\_display/index/id/16/cat/8/](http://www.sacradisanmichele.com/esp/test_display/index/id/16/cat/8/)

y los desperdicios se arrojaban por las troneras hacia las laderas del valle. La proliferación de pulgas y ratas atraídas por los desperdicios que se iban acumulando las convirtieron en focos de enfermedades como el cólera, el tifus o la peste. Todas ellas hicieron estragos entre la población europea durante gran parte de la Edad Media – véase la peste de 1348 conocida como la Peste Negra que diezmó a la población europea. Además, los incendios eran frecuentes debido a la utilización de vigas de madera en las viviendas, este hecho y la cercanía de las casas aumentaba el peligro de ser afectado por el fuego (Vidal Guzman, 2008).

Los campesinos se situaban extramuros y sus viviendas se caracterizaban por estar construidas con materiales pobres y techumbres vegetales. Las condiciones de vida eran difíciles viviendo en el hacinamiento, suciedad y pobreza extrema apenas contaban con los mínimos recursos para sobrevivir y con la muerte como una realidad cotidiana. Por ello los poblados que se construían en torno a las abadías y monasterios vivían al amparo y bajo los dictados de las abadías. Eran gregarios y actuaban defendiéndose entre ellos.

Si bien es cierto que los aspectos culturales fueron privativos de las Abadías y los grandes centros de poder en donde el latín se consideraba la lengua docta por excelencia,

“durante toda la Edad Media hubo más laicos cultivados en Italia que en ningún otro país al norte de los Alpes. El acceso al dominio del latín que convertía a alguien en *litteratus* era mucho más fácil a un italiano que a un inglés, un alemán o incluso un francés”, comenta Rodríguez de la Peña (2010: 31).

## **2. De la literatura al cine**

### **2.1. El autor y su obra**

La obra se centra en la Baja Edad Media a principios del invierno de 1327, bajo el papado de Juan XXII. El franciscano Guillermo de Baskerville y su discípulo, el novicio benedictino Adso de Melk, llegan a una abadía

benedictina ubicada en los Apeninos septentrionales italianos con el encargo de organizar un pequeño encuentro entre los delegados del Papa y los líderes de la orden franciscana, en la que se discutirá sobre la supuesta herejía de la doctrina de la pobreza apostólica, promovida por una rama de la orden franciscana: los espirituales.

La abadía parece ser famosa por su impresionante biblioteca a la que sólo puede acceder el bibliotecario y su ayudante por orden expresa del Abad. A lo largo de la historia se podrá comprobar que se constituye en la biblioteca más importante de la época por la cantidad de libros que acoge, ordenados en torno a un complicado y casi inaccesible laberinto.

La celebración y el éxito de dicha reunión se ven amenazados por una serie de muertes que los supersticiosos monjes, a instancias del ciego ex-bibliotecario Jorge de Burgos, consideran que siguen la pauta de un pasaje del Apocalipsis.

Por una parte, van a enfrentarse los partidarios del papa Juan XXII y por otra los representantes del imperialismo.

“Yo defiendo al imperio porque me asegura la vigencia de ese orden – comenta el Abad en una conversación mantenida con Guillermo casi al comienzo de la novela –. Combato al papa porque está entregando el poder espiritual a los obispos de las ciudades, que se alían con los mercaderes y las corporaciones, y serán incapaces de mantener ese orden. Nosotros lo hemos mantenido durante siglos” (Eco, 2014: 219)<sup>2</sup>, a pesar de regentar una abadía benedictina que en principio se mantenía al margen del conflicto, el Abad se posiciona.

2. El conflicto de fondo provenía de 1314 cuando se había producido una doble elección al trono de Alemania, disputado entre Luis, duque de Baviera y Federico, duque de Austria. El pontífice, Juan XXII, interviene en ese conflicto, el cual se prolongaría hasta 1322. Al año siguiente, el papa reclama una especie de regencia sobre el trono alemán mientras no se solucionase la disputa entre los dos aspirantes al trono, negándose a reconocer a Luis como rey alegando que éste había asumido el título sin su confirmación y excomulgándolo en 1324. Le acusaría de hereje al haber ofrecido su protección a Guillermo de Ockham, que había acusado al papa de hereje; a Marsilio de Padua, que se había decantado en favor del emperador al resaltar que la Iglesia debía someterse al Estado y no al contrario; o a Miguel de Cesena, que había buscado protección con el emperador tras haberse enfrentado a los argumentos papales en 1318, a pesar de no pertenecer a la facción radical. En el trasfondo quedaba patente el conflicto de poder entre Iglesia y Estado.

Guillermo y Adso, evadiendo en muchos momentos las normas de la abadía, intentan resolver el misterio descubriendo que, en realidad, las muertes giran alrededor de la existencia de un libro envenenado, un libro que se creía perdido: el segundo libro de la *Poética* de Aristóteles.

La llegada del enviado papal e inquisidor Bernardo Gui entrelaza ambas tramas; la policíaca de búsqueda y rastreo del asesino y sus motivos con la reunión entre delegaciones, iniciando un proceso inquisitorial de desagradable recuerdo para el protagonista, que en su búsqueda ha descubierto la magnífica y laberíntica biblioteca de la abadía. El método científico de Guillermo se ve enfrentado al fanatismo religioso representado por Jorge de Burgos.

En aplicación de su propia teoría literaria, *El nombre de la rosa* es una ópera *aperta*, una novela abierta:

Desarrollar un problema no quiere decir resolverlo: puede significar solamente aclarar los términos para hacer posible una discusión más profunda. En efecto, los ensayos de la primera parte representan otros tantos modos de ver un mismo fenómeno desde diversos puntos de vista, probándolo alternativamente con diversos instrumentos conceptuales. (Eco, 1962: 23)

Con dos o más niveles de lectura, por tanto, es una obra cargada de referencias metafóricas o literales a la problemática que sirve de esqueleto a la novela. La discusión teológica en torno a lo que debe ser la iglesia, la pobreza, la riqueza y los planteamientos surgidos entre los benedictinos, los dominicos, los franciscanos y las líneas surgidas entre ellos y consideradas por los defensores del papa y las teorías más conservadoras (abanderadas por los dominicos), de los espiritualistas o dulcinistas o begardos, como heréticas.

La figura de Guillermo de Ockham, su filosofía racional y científica fueron utilizadas por el autor como referencias para construir el personaje de Guillermo de Baskerville, y determinaron el marco histórico y la trama

secundaria de la novela; la trama basada en las muertes y asesinatos ocurridos en la Abadía a modo de género policíaco, que en realidad era su idea original para la novela.

Llena de referencias y de citas, Eco pone en boca de los personajes multitud de citas de autores medievales, basando esta trama en torno a los libros y lo que acontece en torno a la biblioteca de la abadía, trufada de misterios y lados oscuros tanto en los espacios como en los personajes. Hará referencia a autores como Aristóteles, que se alza en el hilo constructor de esta trama y su famoso libro sobre la *Poética*, considerado herético por los monjes más conservadores al implementar el concepto de la risa en uno de sus capítulos: “Nuestro señor Jesucristo nunca contó comedias ni fábulas, si no parábolas transparentes que nos enseñan alegóricamente cómo ganarnos el paraíso” (Eco, 2013: 187), argüirá el venerable Jorge contrarrestando enfáticamente el concepto de reírse al relacionarlo con autores paganos. Y junto a ello el tema del Apocalipsis y el fin del mundo son los detonantes de la trama policiaca.

Eco, interesado desde muy joven en el pensamiento filosófico, se doctoró en Filosofía y Letras en la Universidad de Turín con una tesis sobre *El problema estético de Santo Tomás* (1956). Conocedor, por tanto, de los planteamientos de los tomistas, que como es bien sabido hunden sus raíces en los planteamientos aristotélicos, para fundamentar y documentar detalladamente la obra. Para ello estuvo un año leyendo y documentándose en profundidad, lo que queda muy patente en la parte central de su obra en donde desarrolla los planteamientos de ambas partes enfrentadas, incluso incorporando extensos párrafos en latín, lengua utilizada en el medioevo por los monjes y clérigos cultos diferenciándose de la lengua del pueblo.

En cuanto a las cuestiones espacio-temporales se adecúan de forma exacta a la representación de una Abadía medieval, con detalladas descripciones tanto de los espacios como de los utensilios utilizados en la vida cotidiana. Una mención especial conlleva la presencia omnipotente y omnipresente de la biblioteca construida y detallada como un laberinto a modo de una gran

sinécdoque de la problemática que conlleva la historia, con metalenguajes permanentes en torno a la compleja realidad representada. Una metáfora de la vida tan del gusto del autor.

Los siervos de la gleba sustentaban parte de la infraestructura de la Abadía estableciéndose en torno a una sociedad estamentaria y escalonada bajo la potestad del Abad como máximo órgano de representación social.

Eco estableció con su novela tres tipos de novela histórica: el romance, relato en donde se presenta el pasado como escenografía dando suelta a la imaginación, presentando como ejemplos más significativos las novelas artúricas o los relatos de Tolkien. Los relatos de capa y espada, novelas pobladas de personajes reales ya registrados en enciclopedias y con actos no recogidos por la Historia y, en tercer lugar, la novela histórica como tal, es decir un relato en donde no es necesario que entren personajes reales y en donde el afán fabulador no es menor que en los casos anteriores, aunque su sujeción a los hechos refuerza la verosimilitud de lo narrado,

“desde esta situación se puede entender a partir de los años 70 la aparición de una nueva novela histórica, hecho que no ha cesado desde entonces hasta el presente y que parece inundar también el futuro como una muestra de esa desconfianza en la interpretación académica e histórica y que delega su juicio en la ficción ambientada en el pasado”, comentará Verés (2007).

## **2.2. La película y la adaptación literaria**

Jean-Jacques Annaud en los títulos de crédito comienza diciendo que su película no corresponde a una adaptación literaria, si no que se trata de un palimpsesto, que en su acepción literal se trataría de un pergamino borrado varias veces para reescribir de nuevo sobre él – para su reutilización se raspaba la superficie o se le daba algún tratamiento aunque solían quedar marcas o señales de la escritura previa; el motivo no era otro que el de rentabilizar los recursos dado que el material de fabricación era caro

y costoso. Este proceso es muy semejante al que lleva a cabo Annaud al reescribir la novela de Eco y seleccionar las partes que le resultan más importantes para el texto cinematográfico que pone en imágenes.

Fascinado con la historia, comienza a buscar las localizaciones más palmarias a la obra literaria y al período representado, haciendo fotos para preparar la preproducción. Todo ello tras haber estado cuatro años reescribiendo el guión para la película. ¿En qué momento la película tiene que tomar su camino frente a una obra de casi 600 páginas? Se tratar de una coproducción con un coste de 45 millones de marcos, una gran producción que busca la misma repercusión. Eco, profesor de semiótica en la Universidad de Bolonia, ha dejado su libro atrás y asiste al rodaje con distancia sobre su escritura; “la película que están rodando no es mi hijo, es el de Jaen Jacques Annaud”<sup>3</sup>, “tengo la total tranquilidad sobre el tratamiento que le da a la película con un respeto absoluto a la Edad Media y a su texto, no es una película de Hollywood”, comentaba el padre putativo de la obra, puesto que la producción sería muy costosa.

La reescritura llevará al director a elegir y destacar por encima del resto la trama más relacionada con los asesinatos y su resolución tomando a Guillermo de Baskerville como un gran *Sherlock Holmes* o perspicaz investigador que basándose en la investigación deductiva, absorbida de sus maestros y debida a su gran capacidad intelectual, consigue sus logros basándose en la observación minuciosa y acompañado de un joven *Watson*. En el trasfondo de su formación están los planteamientos de Aristóteles que consideraba que las conclusiones se encontraban implícitas en las premisas (Pineda Lemus, 2009).

Una serie de muertes en la abadía acercan a las disputas que se plantean en el interior del *scriptorium*, lugar donde los monjes miniaturistas, escribanos, ilustradores y expertos copistas trabajan en la copia de los manuscritos que con el paso de los años se convertirán en únicos.

3. Documental rodado a modo de *making off* de la película y distribuida con la misma.

Cada mesa debía estar provista de todos los útiles necesarios para esta labor, desde pergaminos, piedra pómez para fijarlos, buriles, tinteros, plumas finas que los monjes debían afilar con cuchillos y reglas para trazar las rayas, entre otras cosas. “Aquí esta la razón de todos los crímenes”, afirma Guillermo cuando llegan por primera vez al *scriptorium*. El papa un zorro y el abad un mono, son las ilustraciones que Adelmo (primer muerto) estaba reproduciendo antes de su muerte. Figuras simbólicas en un claro proceso de creación insolente, que critica un mundo herético y corrompido, “un burro que enseña las escrituras a los obispos”, constata asombrado el avezado investigador, sonriendo ante tal atrevimiento. Y es aquí donde se muestra una referencia al título de la obra.

Como telón de fondo organiza el encuentro que dirimiese las disputas entre las corrientes de la pobreza, pero más con la intención de destacar el papel torticero que la inquisición llevaba a cabo de la mano del dominico Bernardo Guiu, cuyo final parece desear el público. La confrontación la concibe como una lucha entre el bien y el mal, el héroe y el villano.

Para lograr una representación fidedigna, Annaud contó con expertos medievalistas que adecuaron desde los ropajes, hasta las formas expresivas, el comportamiento de los monjes, la artesanía, alambiques, tinajas, botellas, morteros, el herbolario de un monje a modo de botica, en definitiva útiles del Medioevo, la tonsura de los monjes (incluso el director les hizo quitarse los empastes bucales), el movimiento pausado de los mismos o paisajes de la época. Quiso que la representación fuese totalmente fidedigna, aunque su inspiración partiese de los pintores románticos, que trasmitían el espíritu gótico, una atmósfera cargada de peligro. También contó con expertos especialistas en reproducción de manuscritos medievales que fueron elaborados por los monjes del Monasterio de Paralia (cerca de Venecia).

Incluso en las escenas finales los franciscanos se marchan de la abadía a pie provistos de callados de madera, mientras los emisarios papales lo hacen en carruajes, cuasi blindados. Las diferencias entre los monjes mendicantes y el poderoso papado son abismales. En la realidad, se trata de una época

cargada de incertidumbres, de lucha de clases entre ricos y pobres (no en los términos que se planteará años más tarde con la llegada del capitalismo), los conflictos entre la fe ortodoxa y las herejías.

La película presenta un montaje que se inicia sin imágenes a modo de recuerdo desde las brumas del recuerdo simbolizadas por las tinieblas de la imagen en negro y la voz en *off* de Adso contando sus recuerdos. O sea, se trata de un gran *flashback*. Un tipo de montaje narrativo en primera persona.

### 3. Concomitancias

La primera equivalencia es el título. Eco, en boca de un Adso que termina su vida, reflexiona y recuerda el viaje iniciático, a modo de construcción comunicacional de forma que el protagonista – en dos roles de edad – se encarga de contar la historia como narrador homodiegético. Una historia cargada de recursos pragmáticos, ubicando el contexto; recursos actanciales con el desarrollo minucioso de los personajes y semióticos al plantear tramas polisémicas e intertextuales.

“Hace frío en el *scriptorium*, me duele el pulgar. Dejo este texto, no sé para quien, este texto, que ya no sé de qué habla: stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus.” Estas palabras cierran el libro interpretadas por el propio autor haciendo referencia al texto del monje benedictino del siglo XII, Bernardo Morliacense, o de Cluny *De contemptu mundi (Del desprecio del mundo)*, “debe entenderse: la gloria, la belleza, la juventud..., de todo esto que desaparece, sólo nos quedan meros nombres, es decir: DE LA ROSA NOS QUEDA UNICAMENTE EL NOMBRE” (Eco, 2013: 733-734). Esta misma línea es la que utiliza Annaud para su trama ficcional, pero con ligeras variaciones. También el nombre ocupa un lugar de privilegio para dar fin a la narración de Adso, aunque en este caso al nombre que se referirá será al de:

Sin embargo ahora que soy un hombre muy viejo, de todos los rostros de pasado que me aparecen, aquel que veo con más claridad es el de la muchacha con la que nunca he dejado de soñar a lo largo de todos

estos años. Ella fue el único amor terrenal de mi vida, aunque jamás supe ni sabré; su nombre.

En ambas historias el recuerdo, algo intangible, es lo que queda al final de la vida; de algo que fue pero que sólo resta el recuerdo materializado en un nombre.

Aunque bien es cierto que en la película se introduce una escena más alusiva al título: En el *scriptorium* está el pergamino que Adelmo había dejado sobre su mesa antes de morir, cargado de referencias e ilustraciones impertinentes y simbólicas, al nutrirse de los textos (censurados por el abad en la biblioteca) de Bernard de Morlais – monje benedictino que había escrito poemas satíricos en la mitad del siglo XII –; “todo lo que queda de una rosa muerta, es su nombre” (*stat rosa pristina nomine nuda tenemus*), siendo aquí interrumpido por el griterío que ocasiona la aparición de un ratón.

La secuencia que se había rodado era más larga versando sobre el tema de la fugacidad de la vida y la vaciedad de las palabras, pero Annaud decide fragmentarla y no incorporarla al montaje final. Sin embargo, toda la secuencia relacionada con la discusión sobre la risa y la comedia aparece fielmente reproducida como en la novela.

Figura 1



Fuente: Filmaffinity

La segunda concomitancia la establece el tiempo y el proceso dedicado a la escritura de la obra y a la del guión. Eco comienza a elaborar los primeros trazos en 1978, y tras dos años de escritura y rescritura, para los que partió de una minuciosa documentación, le llevan a la publicación en 1980.

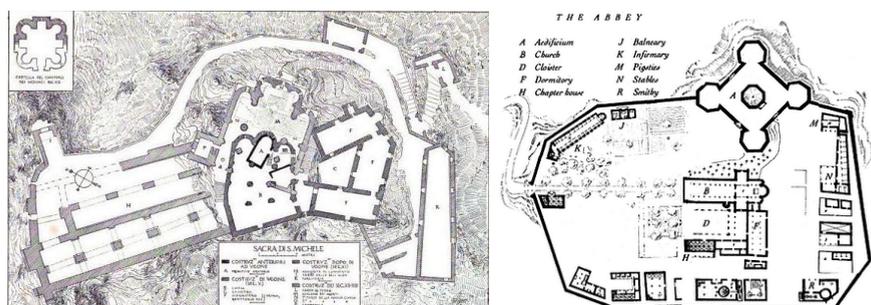
Annaud al hacer una adaptación de un libro de 700 páginas le llevó a seguir un proceso semejante y tras la revisión de unas 15 versiones del guión adaptado, se dio paso a la realización de la película. Se trataba de un ambicioso proyecto realizado en coproducción entre Italia, Alemania y Francia (Neue Constantin Film, France 3 / Les Films De Ariane, Cristaldi Film / RAI), con un coste de 17 000 000 euros.

Para el rodaje se buscaron localizaciones en diversos lugares. En la bodega Nacional de la Abadía cisterciense alemana de Eberbach, se rodaron casi todas las escenas del interior. Para las escenas de exteriores, encontraron el lugar idóneo en unas montañas cercanas a Roma, en donde se crearon literalmente los escenarios descritos por Eco; la iglesia, la torre, los establos, los baños, la cocina, el pueblo... Un inmenso decorado en donde se reconstruyó la Abadía sobre lo alto de la montaña – este escenario supuso la mayor producción llevada a cabo en Italia desde el rodaje de Cleopatra (1963). Las escenas de la biblioteca fueron rodadas en los estudios de Cinetitá y para las escenas de las catacumbas, tras haberle negado el permiso de rodaje el Vaticano, adaptaron el espacio en el restaurante en donde comía el equipo, dado que tenía unas catacumbas propias – el subsuelo romano está plagado de este tipo de construcciones.

La ciudad y en concreto las abadías medievales debían tener una entidad verosímil: “En realidad, no solo decidí contar *sobre* el Medioevo. Decidí contar *en* el Medioevo, y por medio de un cronista de la época.... Una máscara era lo que me hacía falta”, comentará Eco en sus *Apostillas* (Eco, 2014: 745), amueblando un mundo lo mejor construido posible. Y es en este término donde se vuelven a establecer ciertas concomitancias en ambas reescrituras, en la representación del espacio donde se lleva a cabo la acción narrativa y visual.

Eco comenta el impacto visual que le había causado una de las Basílicas medievales que había visitado tiempo atrás, la Sacra di San Michele, situada en la cima del monte Pirchiriano en la desembocadura del valle de Susa muy cerca de Turín, habiéndole servido, en parte, de inspiración para la construcción del mundo; planos, enciclopedias fichan censales, investigaciones arquitectónicas... dieron cuerpo al espacio de representación. El plano de la Abadía de Annaud ofrece ciertos parecidos, aunque el orden de los espacios representados no sea exacto al de la Sacra, no así al del libro.

Figura 2. Concomitancias espaciales



Fuente: Archivo: SacraSM.JPG.<sup>4</sup>

Fuente: Abadía de El nombre de la rosa. Google<sup>5</sup>

Estableciendo un orden lineal en el análisis de la película, la entrada en la abadía de los dos personajes protagonistas establece un sentido narrativo-visual, a modo de una nueva similitud entre los tres niveles de representación (realidad-narración-ficción). Una gran puerta de entrada da paso al rastrillo o segunda puerta enrejada que cerraba y reforzaba las defensas de la entrada principal, siendo una de las últimas líneas de protección ante ataques y asedios. El plano se presenta reenmarcado, cargado de un carácter simbólico que reitera el texto escrito, y su carácter polisémico.

4. Cf. <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/58/SacraSM.JPG>

5. Cf. <https://www.google.es/search?q=el+nombre+de+la+rosa+plano+abadia&biw=1366&bih=599&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=OCCwQ7AlqFQoTCI7n98vjksGCFWtXcgodfEw-Fhw&dpr=1>

Figura 3. Imágenes polisémicas



Fuente: Filmaffinity

Casi en el desenlace y de la mano de Adso esta celosía de rejilla de metal montada sobre ranuras verticales en las paredes de la abadía se cerrará al accionar éste las cadenas o cuerdas unidas a cabrestantes, soportados por los contrapesos de piedra. La intención no era otra que detener al dominico inquisidor Bernardo Gui – personaje real –, que huye de forma torticera y cobarde, muriendo como consecuencia de sus actos viles – ficción histórica que no se corresponde más que con el imaginario fílmico que a la realidad.

El juego narrativo se establece con el retruécano en donde la defensa se convierte en cárcel a la hora de buscar venganza, impidiendo de esta manera que el joven protagonista pudiese incidir y tergiversar la realidad con su acción, quedando a salvo dos de los tres niveles de representación, la novela y la realidad frente a la película en beneficio del final feliz más propio de una ficción hollywoodiense.

El *scriptorium* de la novela y del film son una fiel reproducción uno de otro ateniéndose a la minuciosa descripción que el director toma en imágenes, de las palabras del texto escrito. Ambos reproducen o se nutren de la realidad.

De nuevo los tres niveles de representación contextualizados con la intención de fundamentar la batalla entre tradición y superstición y conocimiento racional como primer plano de la historia. Ciencia y religión, una vez más, contrapuestas.

Figura 4. *Scriptorium*<sup>6</sup>

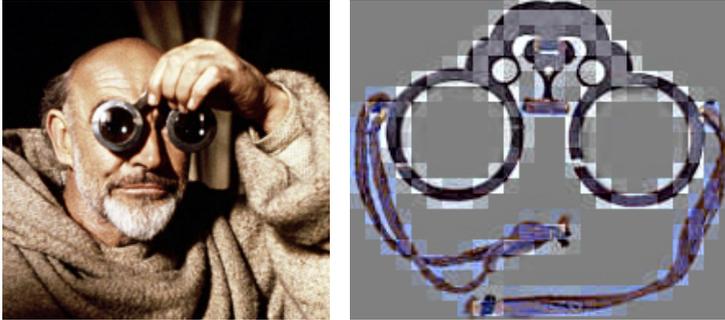


Fuente: Filmaffinity

Un nuevo elemento fehaciente en los tres niveles de lectura que se superponen son las lentes de aumento que lleva el protagonista. Será en el siglo XIII en Italia, en la zona de Murano, donde elaboren las primeras lentes creadas por los artesanos del vidrio, suponiendo estas las primeras gafas que existen documentadas. Para su creación se basaron en ciertos principios y tratados de óptica proveniente de los árabes.

6. Ger Alby (2012). *El arte del Manuscrito*. Disponible en <http://elartedelmanuscrito.blogspot.com.es/2012/04/el-scriptorium.html>

Figura 5



Fuente: Historia de las Gafas<sup>7</sup>

La sociedad estaba dividida en estamentos, siendo la base de la pirámide los campesinos, libres o siervos, quienes suponían la mayoría de la población, y en una jerarquía intermedia se encontraban los eclesiásticos. En lo alto de la colina vivía la comunidad de monjes que conformaban la Abadía dentro del reducto cerrado. Extramuros y ocupando las laderas de la montaña, los campesinos. Cada uno cumplía una función dependiendo unos de otros mediante un intrincado sistema donde los campesinos juraban fidelidad o vasallaje a los monjes, quienes, a cambio del trabajo en sus tierras y parte de la cosecha, les proporcionaban protección.

Y, por encima de todos ellos, estaba la Inquisición que ejercía su tiranía utilizando todo tipo de artimañas y métodos para conseguir sus fines. La escena en que son acusados de herejía Remigio da Varagine, Salvatore y la muchacha, ficción narrativa y cinematográfica de nuevo se dan la mano. La escena se presenta fragmentando la esencia del discurso, que en la novela está mucho más llena de trasfondo político-ideológico.

7. *Historia de las cosas cotidianas*. Disponible en <http://historiapdf.com/historia-de-las-gafas/>

Figura 6



Fuente: Ilustración de una obra de Pedro Olivi, *Súper Apocalypsim* (1318-1319).<sup>8</sup>

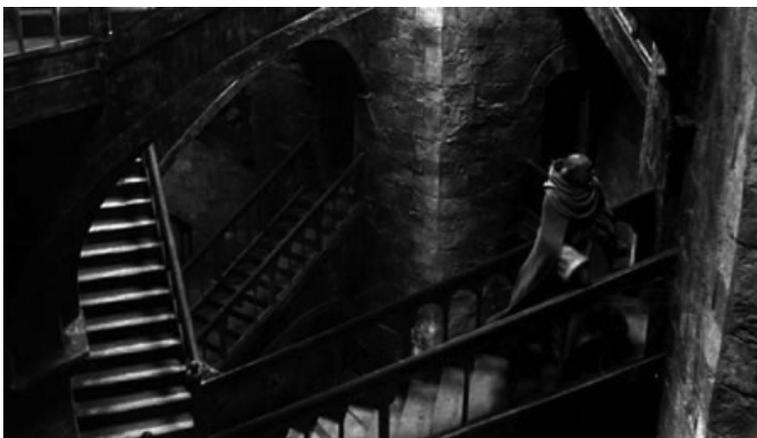
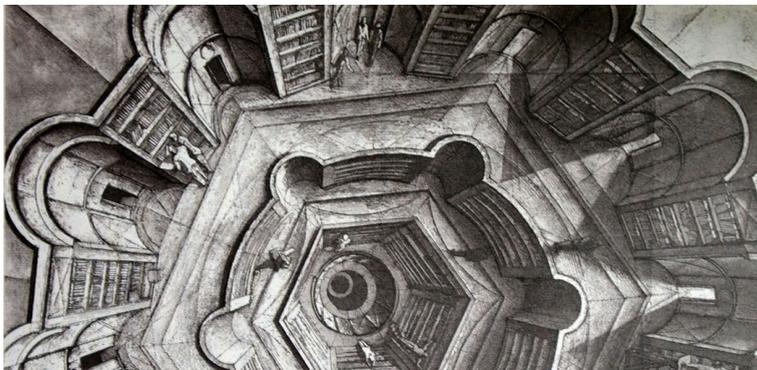
La divergencia principal, en el film, proviene de estas últimas secuencias en donde Annaud le da una importancia capital a la trama que viene de los personajes representados por el inquisidor y la muchacha, frente al papel más secundario que tienen en la obra literaria. Un enfrentamiento entre la bella y el villano, que no le interesa descubrir la verdad, si no que habla en nombre del papa. Es la única licencia que establece con el libro, de forma que cada uno obtenga el final que se merece – de forma muy improbable si se compara con la realidad de la época. De ahí que se vea algo alterada, por tanto, la escena en que Adso implora a la Virgen la salvación de su amada-inocente. La explicación a esta reescritura fílmica la dará el propio director al considerar que lo escrito por Eco es un tanto negativo. Un final feliz muy del gusto del cine de género de Hollywood.

8. Cf. <http://chroniquescathares.blog.lemonde.fr/2012/02/>

La biblioteca suponía el lugar en torno al que se desarrollaba todo el trabajo en una Abadía, poblada por monjes copistas, miniaturista e ilustradores. Es, por ello, que adquiere un lugar y papel predominante y omnipresente en texto y ficción fílmica, pero a modo de laberinto.

En los estudios de *Cinecité* se reprodujo este de forma que se podía ascender a diversos niveles como si se tratase de la biblioteca de Babel – la ascensión al conocimiento.

Figura 7.<sup>9</sup> Laberinto de Borges inspirador de Eco y laberinto de Annaud.



Fuente: El laberinto de Borges

Fuente: Filmaffinity

9. Cf. <http://lapiedradesisifo.com/>

Pero aquí también se produce una evidente diferencia; en el libro de Eco no se menciona en ninguna parte las escaleras, aunque sí el laberinto aludiendo a la influencia que tiene sobre él los relatos de Borges, mientras que en la película se alza como protagonista partiendo de las representadas por Escher y Piranesi. A pesar de ello, las construyeron conjuntamente, autor y director. La escena de la pérdida en el laberinto se soluciona aludiendo al mito de Ariadna, Teseo y el ovillo, desenrollándolo a modo de guía para solucionar el regreso, mito conocido por Adso y utilizado en la película para evitar la pérdida, lo que le lleva al maestro a decirle que las lecturas de los clásicos les han sido de gran utilidad. Todo este conocimiento estará vehiculizado a través de las lenguas cultas; el latín, el griego o el árabe esencialmente. El resto estaban consideradas lenguas vulgares.

Y, finalmente, la última concomitancia alude a la trompeta anunciada en el libro del Apocalipsis como la llegada del Anticristo, que ha servido de hilo conductor en los crímenes de la abadía. El fuego destructor arrasa con todo. Texto y ficción unificados. Palabra e imagen fundidos en un mismo pensamiento.

## **Conclusiones**

Eco plantea con este libro la aparición de una nueva novela histórica, como decía Verés (2007). La película de Annaud hunde sus raíces en la polisemia de las imágenes y la carga de figuras retóricas y metafóricas que retrotraen al libro de Eco. Una obra y una película de alto coste se alzan en un producto para ser consumido por el gran público de forma comercial, cargados de una importante base cultural, lo que debería servir para demostrar que entretenimiento y cultura no tienen por qué darse la espalda.

El latín se alza en la lengua por excelencia de comunicación culta entre los clérigos, cuestión evidenciada sobre todo en el libro de Eco construido casi con párrafos completos en esta lengua, pero también en la película. Elemento de diferenciación de clases; el clero (independientemente de la orden, salvo en el caso de Salvatore, que habla en una especie de esperanto) y el pueblo llano.

Ambos estratos no hacen más que reproducir un mundo cargado de referencias textuales y visuales que se contraponen con el título de la misma. Será a través de la representación del mundo imaginado que las palabras no quedarán vacías sin el recuerdo. Han conseguido la implosión de la existencia: *Stat rosa nomine tenemus*.

## Referencias

- Amores Bonilla, A. (2014). La literatura como fuente de información histórica: El dulcinismo en el nombre de la rosa y su contexto histórico. *CLIO. History and History teaching*. N.º 40. Disponible en <http://clio.rediris.es/n40/articulos/AmoresCarrasco2014.pdf>
- Eco, U. (2014). *Obra abierta*. 6.ª ed. Barcelona: Editorial Planeta-De Agostini, S.A. (1.ª ed. 1962)
- Ger Alby (2012). *El arte del Manuscrito*. Disponible en <http://elartedelmanuscrito.blogspot.com.es/2012/04/el-scriptorium.html>
- Guglielmi, N. (2011). La ciudad medieval. *Revista Electrónica de Fuentes y Archivos*, 2(2), 18-54. Centro de Estudios Históricos “Prof. Carlos S. A. Segreti”. Córdoba (Argentina). Disponible en [https://www.google.es/?gws\\_rd=ssl#q=guglielmi%2C+la+ciudad+medieval](https://www.google.es/?gws_rd=ssl#q=guglielmi%2C+la+ciudad+medieval)
- Pineda Lemus (2009). Introducción y deducción como origen de la ciencia. *Revista Konvergencias Filosofía y culturas en diálogo*. VII(21). Disponible en <http://www.konvergencias.net/pinedalemus242.pdf>
- Rodríguez de la Peña, M. A. (2010). Los reyes bibliófilos: bibliotecas, cultura escrita y poder en el Occidente medieval. *La España Medieval*, vol. 33, 9-42. Disponible en [https://www.google.es/?gws\\_rd=ssl#q=rodriguez+de+la+pe%C3%B1a+los+reyes+bibli%C3%B3filos](https://www.google.es/?gws_rd=ssl#q=rodriguez+de+la+pe%C3%B1a+los+reyes+bibli%C3%B3filos)
- Veres, L. (2007). La novela histórica y el cuestionamiento de la Historia. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, n.º 36, 1139-3637. Disponible en <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero36/novhist.html>
- Vidal Guzman, G. (2008). *Retratos del Medioevo*. Madrid: Rialp.

Web: Historia de las cosas cotidianas: <http://historiapdf.com/historia-de-las-gafas/>

### **Filmografía**

*El nombre de la rosa* [Largo metraje]. (1986). Jean-Jacques Annaud (Director). Italia, Alemania y Francia: Neue Constantin Film, France 3 / Les Films De Ariane, Cristaldi Film / RAI.



## **A PERCEÇÃO DAS ARTES EM ANTONIONI: DO *DESERTO VERMELHO* AO *O MISTÉRIO DE OBERWALD***

Rosa Alice Branco

Para ilustrar a passagem entre *O Cinema e as outras Artes*, ocorreu-me mostrar, em primeiro lugar, que a cor desempenha um papel tão fundamentalmente pictórico em Antonioni, que este diz, por ocasião do seu primeiro filme a cores, *Deserto Rosso* (1964): “Se ainda existe autobiografia, é na cor que ela deve ser achada” (Sebaste, 2006: 59). E na sequência de uma questão colocada por Godard, afirma que, no seu filme *Deserto Rosso* (1964), o papel dos comentários é reduzido ao mínimo, pois estes são efectuados pela cor. O cineasta realça como a pintura desempenha um papel importante na sua obra, colocando também em relevo a pesquisa científica, nomeadamente, a ligada à Psicofisiologia da Cor. No seguimento, refere-se à cena da cabana — em que se fala de droga e de excitantes, existindo uma exuberância íntima e sensual, uma espécie de orgia do lugar —, observando que só a poderia ter feito a vermelho ao rubro; não a poderia ter feito num filme a preto e branco (Cf. Antonioni, 1976: 387).



Veremos que a Literatura desempenha, igualmente, o seu papel no cinema de Antonioni e, por sua vez, existe uma relação biunívoca entre a influência exercida pela Fotografia no cinema de Antonioni e a influência que Antonioni exerceu nesta.

Por outro lado, além do uso da cor de um modo particular, no *Deserto Vermelho* (1964), Antonioni introduz um outro elemento do universo da pintura: a bidimensionalidade. É certo que procede, inversamente, em outros filmes, mas no *Deserto* (1964) tenta esmagar a profundidade de campo para que as pessoas e as coisas pareçam estar mais ligadas, juntas, no mesmo plano e fá-lo através da cor e da câmara, como veremos. Mas, ao fazê-lo, altera as regras da narração e o tempo narrativo, tanto mais que as personagens principais — sujeito fragmentado e perdido num mundo que não reconhece — não ocupam o lugar de protagonistas das suas próprias histórias dispersas.

Há então uma inversão: as imagens já não ilustram um texto, mas cumprem-se em si, ao serem doadoras de sentido através de uma retórica da cor (e do jogo da profundidade de campo). A imagem dá sentido e, às vezes,

deixa-o em suspenso. Os elementos visuais nunca são subordinados à narração, o cenário não é fundo, composto em função das personagens, mas torna-se veiculador de sentidos, na sua ambiguidade e polissemia.

Na carta/elogio intitulada “Cher Antonioni” que Roland Barthes escreve a Antonioni em 1980, por ocasião de um prémio especial da cidade de Bolonha, Barthes nota o universo interrogante de Antonioni:

Começada logo após a última guerra, a sua obra seguiu assim, em cada momento, segundo um movimento de dupla vigilância, ao encontro do mundo contemporâneo e de si mesmo; cada um dos seus filmes foi, à sua própria escala, uma experiência histórica, ou seja o abandono de um antigo problema e a formulação de uma nova pergunta; (...) A sua inquietação pela época é a de um utópico que procura perceber, em termos exactos, o mundo novo, por que deseja esse mundo e quer já fazer parte dele. A vigilância do artista, que é a sua, é uma vigilância amorosa, uma vigilância de desejo. (Barthes, 1980: 178)

No pólo industrial de Ravenna filma-se, exactamente, o mundo novo com as paisagens industriais enfatizadas por Antonioni — à imagem de alguns trabalhos de Alberto Burri, de Jean Dubuffet através da erosão e corrosão, ou ainda de Jackson Pollock —, filmam-se os ambientes e os objectos industriais expostos pelo enquadramento e, sobretudo, pela cor que nos obriga a vê-los.

O cenário é aqui o verdadeiro protagonista, porque é à luz dele que compreendemos a inadaptação de Giuliana (protagonizada por Monica Vitti) que contracena com o marido Ugo, e com um engenheiro, o seu ex-colega Corrado (Richard Harris). Este cenário do mundo industrial vai fazer deflagrar em Giuliana a sua neurose, embora exista nela uma fragilidade prévia. Mas é através do seu humor, do seu olhar, das palavras e silêncios, dos delírios e lucidez, que a tonalidade do filme se desenvolve e oscila entre a clareza e a neblina, neblina que nos deixa entrever o afastamento e apagamento das pessoas.

É, pois, por Giuliana que o filme atravessa, segundo Antonioni, “[o] deserto sangrante, vivente, repleto da carne dos homens” (Frongia, 2017: 6). E neste dito de Antonioni percebemos o sentido do título do filme *Deserto Rosso* (1964), do cineasta considerado por muitos um poeta da visão.

Por isso, a relação entre o Cinema, a Pintura e outras Artes, em Antonioni, só pode compreender-se a partir da percepção da cor, da percepção do espaço-tempo e das experiências e estudos de Antonioni, neste âmbito. Para começar, é interessante saber que Antonioni pintava em criança e adolescente, e volta a pegar nos pincéis aquando do projecto do *Deserto Vermelho* (1964). Em 2006, inaugura uma grande exposição de pintura em Roma, intitulada *Silêncio em cores*, título muito expressivo da obra filmica do cineasta. Na exposição, podemos dar-nos conta de que existem elementos comuns à filmografia e à pintura de Antonioni:

1. embora a conjunção que invocamos pareça contraditória nos termos, encontramos em comum a relação entre pleno e vazio e o distanciamento – temas que Antonioni absorveu na China e, genericamente, na influência confessa do Oriente, o que nos faz compreender a particular admiração que Antonioni nutre por Giorgio Morandi;
2. a paixão de Antonioni pelos quadros do Expressionismo Abstracto, de Mark Rothko, (que podemos verificar através da correspondência entre os artistas) confirma essa estética em que o silêncio na narração e nas relações humanas nos conduz a um universo minimal, em que se venera o vazio;
3. na filmografia de Antonioni encontramos, de modo obsessivo, o uso fauvista das cores. Porém, os seus filmes integram mais do que alguns artistas, do que algumas correntes pictóricas: integram a Pintura, em geral. Antonioni — a quem Gilles Deleuze chama “o colorista” (Deleuze, 1987: 36) — é compulsivo na implicação e aplicação da cor em alguns dos seus filmes.

Assim, embora Antonioni se identifique e admire a Arte Pop e a Arte Povera, nos planos do *Deserto Vermelho* (1964) é ainda mais visível a presença do Expressionismo Abstracto. Este movimento nasce em Nova Iorque, nos anos 40, e é o primeiro movimento a caminhar dos Estados Unidos da América para a Europa, onde exerce forte influência nos anos 50 e 60.

Este uso da abstração e a desconstrução de vários elementos da gramática do Cinema fazem de Antonioni um cineasta moderno, tanto mais que:

1. contraria o tempo cronológico que a narrativa ousa requerer ou, pelo menos, uma temporalidade compreensível (antes, agora, depois);
2. cria uma espacialidade outra, não feita de lugares e de trajectos (aqui, ali, acolá) onde o espaço-tempo é habitado pelo eu, em relação com os outros. Enquanto as personagens e os primeiros planos usavam dispor de um valor bem superior ao fundo, no *Deserto Vermelho* (1964), o sujeito de uma cena e o seu fundo auferem do mesmo valor, ou mesmo de um valor inferior. As personagens não são postas em foco, literalmente são não-focadas pela câmara. Muitas vezes, as personagens são filmadas de costas, ao longe, ou desfocadas.

Além disso, na perspectiva psicológica, Giuliana não consegue ter uma ego-recepção, um saber de si no mundo que habita.

Antonioni destrói, pois, a relação déictica, as coordenadas que nos dão o pacto implícito do nosso corpo no mundo, patente na orientação e adaptação. Factores que Antonioni põe em causa ao escolher personagens descentradas e desadaptadas num mundo de pregnâncias que as esmagam e contra às quais estas personagens tentam, mais ou menos, debater-se, encontrar vários pontos de fuga como num quadro de De Chirico. Se nenhum deles (Giuliana e Corrado) consegue escapar é porque não conseguiram situar-se na estratégia da deriva, bem tematizada por Roland Barthes nos seus textos.

É comum ouvir-se que o Cinema constitui a ilusão perfeita, sendo a visão do Cinema considerada uma heterotopia, por Michel Foucault, na medida em

que subverte os espaços usuais, ao existir uma sobreposição entre a vida do espectador e a vida que vem do ecrã ao nosso encontro.

Porém, às vezes, o Cinema não pretende ser a ilusão perfeita, mas exibir a construção da ilusão. Podemos até sair para fora da ilusão, desfocarmo-nos e descentrarmo-nos, na medida em que a tensão narrativa que conduz os laços afectivos entre o ecrã e o espectador se esvaem, propositadamente, servindo-se de técnicas que conferem modernidade ao filme. É evidente que, embora pudessemos dar como exemplo outros filmes e outros realizadores, estamos a referir-nos ao *Deserto Rosso* (1964), de Antonioni. Neste filme, o espectador deixa de se centrar no drama dos protagonistas, pois estes são consequência da ambiência em que esses dramas são vividos, sofridos, pelo que as personagens requerem um esforço de superação, de adaptação. Antonioni diz dar tanta importância ao fundo como aos primeiros planos e planos médios. Matisse, o Fauvismo em geral, e a tradição oriental da Pintura de Mestre procedem da mesma forma no que à Pintura respeita.

Quais as técnicas que Antonioni utiliza para o efeito?

1. fazer da Cor, e da dimensão plástica, o suporte da narração e não o contrário;
2. conferir um grande relevo ao som não comentativo para sublinhar a ambiência e desvalorizar o drama pessoal;
3. usar técnicas que reduzam a tridimensionalidade, no sentido de aproximar e aplanar pessoas e coisas, pessoas e ambiente. Esta estratégia confere ao ambiente uma beleza plástica sem precedentes, mesmo no próprio seio das ruínas e degradação em que, maioritariamente, o *Deserto Vermelho* (1964) é filmado.

O cineasta, conhecido doravante pelos movimentos de câmara “abstractos”, constrói os seus planos como se estivesse com o pincel diante de uma grande tela. Não é de estranhar, já que Antonioni afirma querer pintar a película como se pinta uma tela, considerando-se um cineasta que pinta.

Está, assim, aberto o caminho para o papel da cor: no *Deserto Rosso* (1964), a cor é a apoteose do abstracto cinematográfico.

As cores usadas são planas, o que é muito importante para não criarem gradiente de cor, elemento indutor da forte tridimensionalidade patente no quadro *Morning Sun* (1952), de Edward Hopper.



Os movimentos de câmara não eram suficientes para a decorrência de Antonioni em *Deserto Vermelho* (1964). É certo que este tinha conseguido abolir o per-curso, mas era preciso chegar ao dis-curso. Para que ocorra esta passagem – da sequência narrativa coesa, com nexos causais, tendencialmente geradora de um sentido unívoco – ao dis-curso, assistimos a uma narrativa com sequência frouxa, com um fio condutor duvidoso, fraco, sempre pronto a desvanecer-se e quando o fio advém de novo, torna-se outro de si, dando lugar àquilo que Roland Barthes chama, em Antonioni, “síncope do sentido” (1980: 179).

Assim, o próprio Antonioni nota que o modo como trata a cor a aproxima do universo pictórico, tão importante para o cineasta, que chega a considerar que não há distinção entre a dimensão psicológica e a plástica, no drama, dizendo literalmente: “É a mesma coisa” (Antonioni, 1976: 386). Ainda a este respeito fala da Arte Pop, dizendo que esta “demonstra que se procura outra coisa. Não devemos subestimar a Pop-Art. É um movimento ‘irónico’ e a ironia consciente é muito importante” (Antonioni, 1976: 382).

E à questão que Godard lhe coloca: “Quando começa ou termina planos sobre formas quase abstractas, sobre objectos ou pormenores, fá-lo com espírito pictural?”, Antonioni responde:

Sinto a necessidade de exprimir a realidade em termos que não sejam realistas. A linha branca abstracta que entra no plano no princípio da sequência da pequena rua cinzenta interessa-me muito mais do que o automóvel que chega: é uma maneira de aproximar a personagem através das coisas, de preferência a ser através da sua vida. (Antonioni, 1976: 384)

No elogio que Roland Barthes escreveu a Antonioni, a sua admiração abarca vários aspectos da obra do cineasta, mas talvez o ponto fundamental seja, exactamente, o da reflexão sobre o artista:

O artista sabe, com sabedoria, que o sentido de uma coisa não é a sua verdade. Nem todos os artistas terão, porventura, essa sabedoria: alguns hipostasiam o sentido. Essa operação terrorista chama-se geralmente realismo. Assim, ao declarar (numa entrevista com Godard): «sinto a necessidade de exprimir a realidade em termos que não sejam realistas», testemunhava ter um sentimento exacto do sentido: não o impunha, nem o abolia. A sua arte consiste em deixar sempre aberta a via do sentido, e até certo ponto indecisa, por escrúpulo. É nisto que cumpre com precisão a tarefa do artista de que o nosso tempo tem necessidade. (Barthes, 1976: 178-9)

Esta abertura da via do sentido é, em grande medida, possibilitada pela cor, nomeadamente pelo uso inusitado e experimental que Antonioni põe em prática em *Deserto Rosso* (1964). E o cineasta deverá fazer pesquisa, porque a relação entre a cor e os materiais, a cor e o movimento, assim como outros factores, introduzem exigências novas no tratamento fílmico da cor. Posso mesmo arriscar que Antonioni assume o espírito da Bauhaus nas suas experiências pedagógicas com a cor aplicada ao Cinema:

Com a cor não utilizamos as mesmas objectivas. Também me apercebi de que certos movimentos da máquina não coincidiam sempre com o seu emprego: uma panorâmica rápida é eficaz sobre um vermelho vivo, sobre um verde rompido, ou dessaturado, não dá nada, a menos que se procure um novo contraste. (Antonioni, 1980: 385)

Aliás, é notável a escolha frequente do vermelho em vizinhança com o verde, cores complementares que, em *Deserto Vermelho* (1964), se valorizam e destacam.



E estas mesmas cores complementares, tão queridas dos fauvistas, coloram a canalização e outros artefactos industriais, como na imagem em que o casaco verde de Giuliana é emoldurado pelo vermelho da canalização.



Antonioni considera, por outro lado, que a ausência da narrativa da pintura é um elemento de afastamento das suas obras em relação à pintura. Trata-a plasticamente como Pintura, mas narra como uma certa Literatura, aproximando-se, segundo ele, do *Nouveau Roman*, que completa o que lhe falta no Cinema como pintura. Esta afirmação é contradita nesta mesma entrevista, em outras e vários escritos. Creio que Antonioni percebe e intui melhor as possibilidades da espacialidade da pintura do que a dimensão temporal da mesma, uma vez que ao afirmar a não narrativa da pintura, a inexistência nela de uma (con)sequência móvel, está, de facto, a retirar-lhe a temporalidade. Esta afirmação não nega a relação narrativa com o *Nouveau Roman*. Aliás, o seu filme *Deserto Rosso* (1964) é uma afirmação das sequências não centradas nas personagens e focadas no mundo, o que vai ao encontro do modo como Robbe-Grillet tematizava o *Nouveau Roman*!

Em *Deserto Vermelho* (1964), o primeiro filme a cores de Antonioni, que, tal como Bergman, resiste ao uso da cor até '64, a ilusão advém da exploração da cor, exactamente porque o cineasta não toma a cor como um dos elementos fílmicos da gramática visual, mas cria uma Geometria Visual. Aqui, a cor é a grande protagonista para os resultados desejados, mas o seu uso requer uma pesquisa apurada, também no que à Psicologia da Cor respeita. Nesta mesma entrevista a Godard, Antonioni fala, entusiasmadamente, sobre experiências no âmbito da Psicofisiologia da Cor.

Um outro dos elementos desta Gramática Visual, abordada de modo singular, é a procura da bidimensionalidade, tal como Mondrian a buscou na Pintura. O facto de o Cinema apresentar personagens e ambientes tece uma maior proximidade com Henry Matisse, quando este pinta ambientes, quartos ou salas, retirando-lhes a tridimensionalidade, pelo uso de linhas horizontais e verticais, abdicando das oblíquas e jogando com as cores complementares, como neste seu *Harmonia em vermelho* (1908).



No *Deserto* (1964), Antonioni usa a tele-objectiva, mesmo em planos próximos, para diminuir a profundidade de campo, tal como num quadro de Matisse, e assim aproximar as coisas das pessoas. Por outro lado, muitos dos planos deste filme escapam às linhas oblíquas, o que favorece também a bidimensionalidade. Assim, em relação à ruptura de *Deserto* (1964) com os filmes precedentes, que o cineasta considera ultrapassados por se basearem em sentimentos, diz a Godard:

Sim, é um filme menos realista, do ponto de vista figurativo [...] Por exemplo, servi-me muito da tele-objectiva para não ter profundidade, sendo esta um elemento indispensável do realismo. (Antonioni, 1980: 385)

Quando digo que a cor é a grande protagonista deste filme, nunca falo da cor em si: em *Deserto* (1964), a cor tem a função de evidenciar as coisas, o mundo industrial, a estética das linhas e das curvas das fábricas com as suas chaminés, como tubos, canos, metais, guindastes. Mas a cor evidencia também a natureza, para lhe atribuir determinados significados específicos, relacionados com a Psicologia da Cor. No caso do ambiente industrial, são notórios os contrastes entre as cores. E cada um serve para evidenciar os artefactos, torná-los pregnantes do ponto de vista da visibilidade.

Por exemplo, à questão de Godard sobre a escolha da cor da loja de Giuliana, Antonioni responde com uma série de comentários que integram a Teoria da Cor:

Era preciso escolher entre cores frias e cores quentes. Giuliana quer cores frias para a sua loja. São elas que incomodam menos os objectos expostos. Se pintarmos uma parede em cor de laranja, essa cor matará os objectos vizinhos, enquanto um azul ou um verde pálido realçarão os objectos sem os esmagar. Eu queria esse contraste entre cores quentes e cores frias... (Antonioni, 1980: 386)

E, numa das cenas da futura loja, Giuliana contempla uma paleta de cores na parede, tal como pessoas observam no museu um quadro de Rothko.



O próprio título do filme revela estas preocupações. O cineasta tinha primeiro pensado no título *Celeste e verde* para *Deserto Vermelho* (1964), mas desistiu, pois considerou que era um título pouco viril e que não se trata de um filme sobre a cor, ou o conceito de cor, mas sobre o que esta pode sugerir acerca das coisas e das “personagens” (Cf. Antonioni, 1976: 386).

Na verdade, a cor usada neste filme para criar efeitos sugestivos é o grande factor de expressão de Antonioni, tomando as cores pelo seu carácter, aliado ao sentido que emana da cor. E é por isso que Andrew Sarris observa que “[o]s vermelhos e os azuis exclamam tanto quanto explicam” (Sarris, 1971: 190).

Para que a cor possa ser o veículo de expressão, como Antonioni a imagina, terá de ser alvo de um rigoroso tratamento, nem que para isso tenha de alterar-se a cor da própria natureza. Podemos dar-nos conta desta exigência no relato a Godard:

Tingi a erva que cerca a barraca na margem da lagoa para reforçar o sentido da desolação, da morte. Havia uma verdade da paisagem a reproduzir: quando as árvores estão mortas têm esta cor. (Antonioni, 1976: 386)

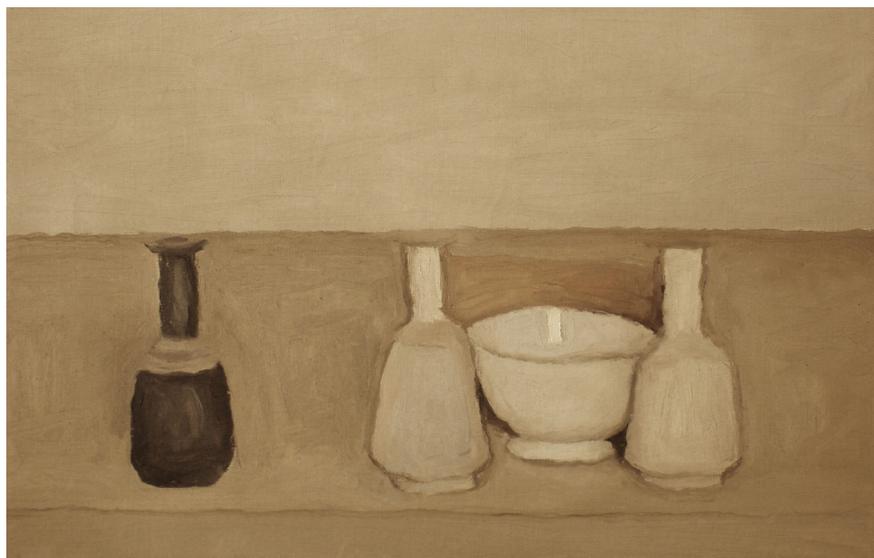
Porém, a areia rosada da praia da Ilha de Budelli, na Sardenha — uma praia conhecida pela sua areia rosa —, não é uma ilusão, um efeito filmico. Aliás, nem seria possível que Antonioni tivesse pintado a areia da praia. Nesta “fábula”, a narrativa e a imagem são completamente diferentes. Planos bem definidos em profundidade, narrativa conexas, imagens frescas e não fugindo, de todo, ao “realismo”. Este parêntese, em que Giuliana conta uma história ao seu pequeno filho, é um regresso ao mundo da infância pleno de vida, ao ambiente habitável e em que a natureza, na sua pureza, é protagonista. Nesta história ainda existe *anima*, elã, e contrasta absolutamente com o resto do filme.

Por outro lado, o branco da erva tingida tem o objectivo de criar o vazio da desolação, que é também o vazio em que vivem as personagens não adaptadas ao novo mundo.

Outras formas de exprimir esta não adaptação é o despojamento e a desfocagem dos protagonistas principais, evidenciando que não protagonizam as próprias vidas. Em outros momentos, há flores desfocadas, jarras, elementos que fazem lembrar Morandi.



E, embora em Morandi se encontre uma certa paz na disposição e cor das peças que contemplam um vazio formal, é também verdade que, diante de grande parte dos seus trabalhos, alguma coisa nos deixa desagasalhados.



Ao analisar o uso da cor em Antonioni, damos-nos conta de que este não só domina a dimensão alfabética da cor, i.e., a cor tomada isoladamente. De facto, podemos observar a sua mestria na dimensão semântica da cor (de que fará um uso superlativo em *O mistério de Oberwald*), mas também a dimensão que mais exige conhecimento e estratégia, que é a sintaxe da cor. Esta dimensão equivale a colocar as cores em frase e só um estudioso da cor pode prever o modo como esta interage com as outras cores na vizinhança. Por exemplo, em *Deserto* (1964), existem muitíssimos planos em que Antonioni usa as cores complementares, contraste muitas vezes enfraquecido pelo cinza entre as cores. Neste mesmo filme, há um plano, praticamente abstracto, em que um amarelo contrasta com a sua complementar violeta, cumprindo inclusivamente o contraste de quantidade da cor, neste caso, um quarto de amarelo e três quartos de violeta, de acordo com os graus de luminosidade das duas cores.

Numa cena passada no barco, com Giulietta e Corrado, é constante o registo arquetípico, que se dá entre o preto, o branco e o vermelho. Permite a intensidade, o impacto, mas também o vazio, a respiração, tão cara a Antonioni. Antonioni domina ainda a dimensão retórica da cor, já que sabe com que cores há-de apelar e persuadir, como nos conquista num filme que se tenta afastar do realismo e se aproxima da pintura abstracta.

O final do filme é semelhante ao início: Giuliana passeia com o filho através da parafernália industrial. Mas quando o filho pergunta o que é o amarelo que se eleva das chaminés, Giuliana responde sem hesitar que é veneno. E quando o filho se preocupa porque um passarinho, ao passar pelo amarelo, irá morrer, ela responde que o passarinho não passa lá, porque já sabe que se trata de veneno que o mataria. E seguem caminho: pela primeira vez, Giuliana segue o seu caminho.

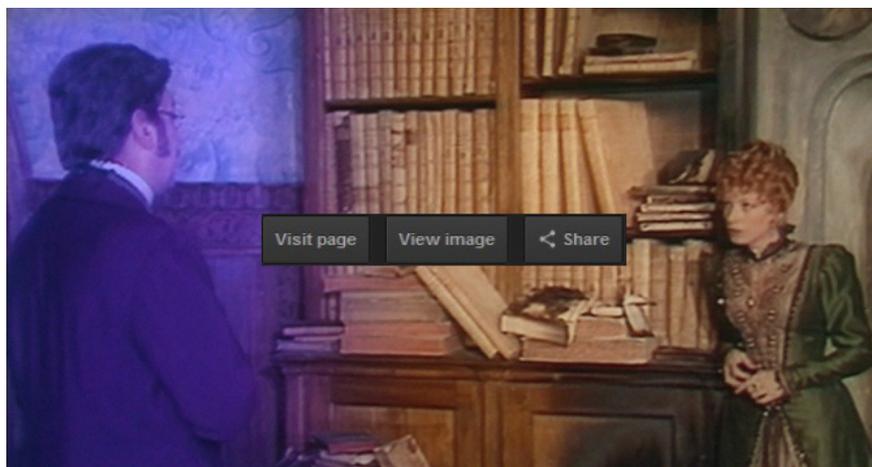
Antonioni considera que só um filme não é suficiente para explorar estas variáveis, como a cor e a relação entre a cor e o movimento da câmara. E vai continuar este trabalho com a cor, que tem o seu apogeu em *O Mistério de Oberwald*.

Se pensarmos que este filme é de 1981, temos de considerar que se trata de uma obra tecnicamente estonteante, realizado em vídeo (para a televisão) e, depois, transposto para a película, em plena pré-história do cinema digital.

Aqui, a dimensão semântica é, acima de tudo, veiculada pela cor, pelos seus registos cambiantes, consoante a personalidade e a postura de vida das personagens, variando, como o clima amoroso e o psicológico.

Gravado em suporte eletrónico, permitiu experimentos de coloração inéditos e manipulação de píxeis da imagem videográfica, com o objectivo de descrever personagens e situações. Assim, Antonioni rumava ao digital com duas décadas de antecedência!

Em *O Mistério de Oberwald*, o uso diferenciado da cor serve, inclusivamente, de barreira ostensiva entre duas personagens para atestar a diferença intransponível de carácter. Estando simultaneamente em cena as personagens da rainha, interpretada por Monica Vitti, e do conde de Fohen, estas são separadas pela cor que define a esfera em que cada uma se move. A cor da rainha é ocre e a do chefe de polícia (conde de Fohen) é violeta: cor da ambiguidade perversa, que provoca inquietude. Nesta cena, a cor desempenha um papel marcadamente ético.



De facto, a oposição entre o bem e o mal na escala cromática é, frequentemente, dada pela polaridade entre o amarelo e o violeta, em virtude da luminosidade do amarelo em contraposição com a cor mais escura da escala das cores. Esta oposição de complementares é similar — embora menos forte e culturalmente menos comum — à expressa pelo branco e o negro, ou cores próximas desta polaridade, de que algumas das gravuras de William Blake constituem um bom exemplo, como neste *O círculo da luxúria* (*The lovers whirlwind*) (1826-7), gravura com o propósito de ilustrar o Canto V do “Inferno” da *Divina Comédia*.



Em *O Mistério de Oberwald* (inspirado em *A águia de duas cabeças* [1948], de Jean Cocteau), filme que coloca em cena as relações entre a arte, o amor e o poder, a cor é usada simbolicamente, servindo-se o cineasta do corrector de cor para os registos psico-existenciais da narrativa, que já preocupavam Antonioni em filmes anteriores. As cores vestem cada personagem, como o verde se casa com a personalidade mesquinha e intriguista na leitora da rainha.



Para evidenciar a personalidade idêntica dos amorosos, a cor do poeta é quase idêntica à da rainha, demonstrando força e verticalidade de carácter.



As cenas tingem-se de matizes consonantes com os acontecimentos vividos física ou psicologicamente: de vermelho, quando existe uma referência ao assassinio do rei; ou de azul-verde, quando o horizonte da esperança se abre. Durante a cavalgada da rainha pelo bosque, talvez a cena em que a dinâmica da cor é de uma ousadia mais vertiginosa, a explosão das cores mima o movimento. E é de relevar que as cores se fundem sem destruírem a sua identidade, como no Pontilhismo pictórico. Também o corpo da rainha se funde com o corpo do cavalo num movimento alucinante, a que corresponde a alucinação das cores no corpo da paisagem.

Em qualquer narrativa e, neste caso, na narrativa cinematográfica, o principal motor de sentido é a sequência de imagens. Assim, usualmente, a imagem é tanto mais portadora de sentidos, quanto mais se processar através da sequência ordenada do antes e do depois. Deste modo, se a narrativa nos conduz, por vocação, a um sentido mais ou menos dirigido, ou guiado, a imagem tomada isoladamente é, muitas vezes, completamente ambígua. A Fotografia age, exactamente, com estas duas possibilidades e a Fotografia

constitui um dos fortes interesses de Antonioni, problematizando em *Blow Up* (1966) e *Profissão Repórter* (1975) a identidade das coisas vistas e a da relação entre as pessoas e os corpos que habitam.

Na obra cinematográfica de Antonioni, acerca das personagens que “vêm” com a câmara, nota Roland Barthes:

Por outro lado, o seu herói privilegiado é aquele que olha (fotógrafo ou repórter). Isso é perigoso, porque olhar mais tempo do que aquilo que nos é pedido [...] perturba todas as ordens estabelecidas, quaisquer que sejam, na medida em que, normalmente, mesmo o tempo do olhar é controlado pela sociedade; donde, quando a obra escapa a esse controlo, a natureza escandalosa de certas fotografias e de certos filmes: não os mais indecentes ou os mais agressivos, mas simplesmente os que têm mais tempo de pausa. (Barthes, 1980: 181)

É muito comum pensar a fotografia como sendo da esfera do instantâneo. Mas mesmo que assim fosse, uma imagem instantânea pode dar a ver um acontecimento recortado no tempo, ou pode narrar uma história condensada ao máximo numa estrutura unitária, de que podemos, ou não, perceber o sentido.

Temos um exemplo disto em *Blow Up* (1966), de Antonioni. Depois de várias cenas como fotógrafo de moda e outras que confirmam o carácter fútil e frio — aliás a frieza é sublinhada por azuis intensificados e potentes, ao longo do filme —, este fotografa um casal num parque de Londres. A mulher, protagonizada por Vanessa Redgrave, irá mais tarde procurar o fotógrafo, fazendo amor com ele e fumando marijuana com o objectivo de reaver o rolo. Parte com um rolo vazio, convicta de que detém os negativos.

O filme joga entre a cor dos acontecimentos e a cor da fotografia revelada a preto e branco. Thomas, interpretado por David Hemmings, amplia as fotografias tiradas no parque. Depois de intuir algo de estranho nas fotografias reveladas, torna a ampliar repetidamente parte destas (faz *Blow Up* [1966]) e percebe que nelas está fotografado um crime de que não se apercebeu ao fotografar, i.e., ao olhar através da câmara.



À noite, o fotógrafo regressa ao local e vê o cadáver, exactamente onde o tinha fotografado. Mais tarde, mostra a fotografia do pretense cadáver — o que provaria que este tivesse presenciado o crime — a uma amiga, encarnada por Sarah Miles e mulher de um amigo que é pintor. Perante esta fotografia, ela responde, despreocupadamente, e sem prestar grande atenção: — Parece um quadro do Bill.



A amiga de Thomas quer com isto dizer que a fotografia se assemelhava a um dos quadros não figurativos do marido. À fotografia em questão falta, pois, realismo, uma referência explícita para ser a imagem de um revólver, ou a de um cadáver. De facto, as imagens muito ampliadas acabam por parecer quadros impressionistas, feitos de pinceladas justapostas, pintadas ao ar livre. De resto, Antonioni confessa a sua imensa admiração pelo Impressionismo!

Thomas tinha constituído a sequência dos acontecimentos, a partir da sequência em que os fotografou, mas todas as fotografias, quer do revólver, quer do corpo, são ambíguas, i.e., são fotografias e sabemos que toda a fotografia é um *ersatz* da realidade.

A verdade é que, depois de uma noite aventureira, quando na manhã seguinte o fotógrafo chega ao parque, o cadáver tinha desaparecido. E não existe nenhuma prova documental, pois só é possível perceber os indícios do crime a partir da ampliação da ampliação, processo em que a verosimilhança é também aniquilada.

O real e o imaginário tornam-se conceitos sob suspeita, fluídos. Assim se compreende a cena final do filme em que o jogo é mimado, pois não existe qualquer bola. Thomas participa episodicamente no jogo e, embora a bola

que envia não exista, o seu ruído escuta-se bem, tal como o ruído do restolhar da folhagem do parque, quando o fotógrafo contempla a ampliação das fotografias no *atelier*. O que atesta o ruído sem o objecto que o desencadearia? Reitera que a nossa vida não vivencia na irrealidade pura, mas joga-se entre o real e o imaginário, e que, muitas vezes, é indecível qual o registo das nossas vivências.

Este filme é de especial importância na filmografia de Antonioni, pelo reconhecimento que teve o seu primeiro filme fora de Itália e, inclusivamente, do ponto de vista comercial. Mas, mais do que *Blow Up* (1966), é *Deserto Vermelho* (1964) o maior legado de Antonioni no que toca à herança fotográfica para as gerações da época e para as gerações futuras, tanto em Itália como, genericamente, na Europa e nos Estados Unidos da América.

Além de muitos artigos e de livros que focam este tema, existe uma publicação belíssima de fotografias do laboratório experimental na Associação Linea di Confine per la Fotografia Contemporanea, que constituiu uma antologia de fotógrafos e críticos aficionados ao filme que está na origem do título do livro *RED DESERT NOW! L'eredità di Antonioni nella fotografia italiana*.

Neste livro colectivo, em que fotógrafos e críticos expõem e reflectem, podemos também encontrar uma homenagem inequívoca a *Blow Up* (1966) na série *Giochi di simulazione* (1992), de Lewis Baltz. As fotografias são muito ampliadas, quase até à abstracção. Também simulando o verde de um parque, estas fotografias questionam o valor informativo do “original” e do fragmento (Baltz, 2017: 36-45).



Um outro exemplo é “Esposizione in tempo reale n.8 Omaggio all’Ariosto” (1974), de Franco Vaccari. Podemos comparar as duas imagens, sendo a segunda retirada do filme *Deserto Vermelho* (1964).





Esta fotografia da série “Come nulla posso sapere della tua fame” deve o título da série a um verso da poeta Amelia Rosselli, retirado do poema: “C’è come un dolore nella tua stanza”.

Parece, à primeira vista, existir uma harmonia perfeita na paisagem, mas causa-nos inquietação e uma angústia progressivas. Creio que a frase da fotógrafa Allegra Martin, a propósito da série de fotografias neste livro, dá bem a medida do propósito de Antonioni, a partir de *Deserto Vermelho* (1964):

O *Deserto Vermelho* é o filme que, mais do que todos, assume a dissociação da realidade e a afirmação da beleza autónoma das coisas [...] um processo interminável que transporta consigo qualquer coisa de terrível. (Martin, *Red Desert Now*, s.d.: 94)

## Referências bibliográficas

- Antonioni, M. (1976). Entrevista com Michelangelo Antonioni por Jean-Luc Godard. In *A política dos autores*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- \_\_\_\_\_ (1997). *Os filmes na Gaveta*. Lisboa: Edições 70.
- Antonioni, M., & Di Carli, C. (2007). *The architecture of vision: writings and interviews on cinema*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Barthes, R. (1989). *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70.
- \_\_\_\_\_ (1980). Cher Antonioni... Carta de Roland Barthes a Michelangelo Antonioni. *Cahiers du Cinema*, n.º 311.
- Cage, J. (2009). *La couleur dans l'Art*. Paris: Thames & Hudson.
- Carrière, J.-C. (1995). *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Cerf, J. (2009). *Cinéma et Philosophie*. Cahiers du Cinéma. Paris: SCÉRÉN-CNDP.
- Chatman, S., & Duncan, P. (2004). *Michelangelo Antonioni: a Filmografia Completa*. Colónia: Tashen.
- Deleuze, G. (1987). *Cinema 2: L'Image-Temps*. Paris: Les Éditions de Minuit.

- Frongia, A. (2017). Il deserto come laboratorio: l'esperienza di Red Desert Now!. *Red desert now! L' eredità di Antonioni nella fotografia italiana*. Rubiera: Linea di Confine.
- Guzzi, R. (2011). *La strana storia della luce e del colore*. Milão: Springer-Verlag.
- Itten, J. (1974). *The Art of Color*. Nova Iorque: John Wiley and Sons.
- Nancy, J.-L. (2001). *L'évidence du film/ The Evidence of film – Abbas Kiarostami*. Bruxelas: Yves Gevaert.
- Rancière, J. (2011). *O destino das imagens*. Lisboa: Orfeu Negro.
- \_\_\_\_\_ (2012). *Os intervalos do cinema*. Lisboa: Orfeu Negro.
- \_\_\_\_\_ (2014). *A fábula cinematográfica*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Roque, G. (2009). *Arte et Science de la Couleur*. Paris: Gallimard.
- Sarris, A. (1971). *Confessions of a Cultist: on de Cinema 1955/1969*. Nova Iorque: Simon and Schuster.
- Sebaste, B. (2006). A vocação do deserto. *Folha de S. Paulo*, São Paulo. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1510200606.htm>
- \_\_\_\_\_ (Outubro 15, 2006). A vocação para o deserto. *Folha de S. Paulo*, São Paulo.
- Stigler, B. (2001). *Le temps du Cinéma et la question du mal-être*. Paris: Galilée.

PARTE 1

# AS PALAVRAS NO CINEMA



## **O FILME BIOGRÁFICO E A ADAPTAÇÃO: REPRESENTAÇÕES DE ESCRITORES EM *AN ANGEL AT MY TABLE* E *BRIGHT STAR* DE JANE CAMPION**

Margarida Esteves Pereira

*From the first place of liquid darkness, within the second place of air and light, I set down the following record with its mixture of fact and truths and its direction always toward the Third Place, where the starting point is myth.*

Janet Frame, in *An Angel at My Table*

### **Introdução**

A epígrafe inicial deste artigo reproduz o início da autobiografia da escritora neozelandesa Janet Frame, que está publicada com o título *An Angel at My Table*, título que Jane Campion escolheu para o filme que realizou em 1990 baseado neste texto. Esta epígrafe remete para os mundos de Janet Frame e para a sua escrita, mas refere algo que é inerente a qualquer narrativa escrita ou audiovisual que se pretende baseada em factos reais, isto é, “a mistura de factos e verdades na direção do Terceiro Lugar, onde o ponto de partida é o mito” (Frame, 2014: 3). Propomos, nesta análise de dois filmes de Jane Campion – o já referido *An Angel at My Table* (1990) e o filme *Bright Star* (2009) –, ter em conta a ideia memorialista expressa nesta epígrafe, a qual será enquadrada no âmbito do filme biográfico.

Propomo-nos, assim, falar de um gênero cinematográfico muito específico, o filme biográfico – também conhecido por *biopic* –, e deste enquanto forma de adaptação cinematográfica. Por outro lado, tentaremos abordar a questão sob a perspectiva da biografia de escritores, que se poderá quase constituir como um subgênero do filme biográfico, se tivermos em conta a proliferação de filmes baseados nas biografias de escritores, quer mais recentemente, quer na história do cinema de um modo geral.<sup>1</sup> Nesse sentido, tomaremos como ilustração e exemplo dois filmes da realizadora Jane Campion, que se centram sobre as figuras de dois escritores: o primeiro, *An Angel at My Table* (1990), baseado na vida da escritora neozelandesa Janet Frame; o segundo, *Bright Star* (2009), sobre o poeta romântico inglês John Keats.

Partindo de considerações sobre o filme biográfico e deste enquanto forma de adaptação cinematográfica, pretende-se aqui explorar o modo como, através destes filmes, a autora Jane Campion pode imprimir a sua autoria sobre dois filmes, que, de forma tão marcante, são mediados por tantos outros textos que o precedem e pelas vozes dos autores que representam. Por outras palavras, tentaremos aqui perceber como é que uma cineasta consagrada, como é o caso de Jane Campion, que emerge no panorama do cinema australiano e internacional como uma autora – nomeadamente, ao ser acolhida e premiada pelo Festival de Cinema de Cannes<sup>2</sup> –, imprime uma agência autoral a estes filmes, onde a sua “visão”, por assim dizer, é mediada pela visão de outros autores.

1. Veja-se, a este respeito, a introdução de Judith Buchanan (2013: 4) ao livro por si editado com o título *The Writer on Film: Screening Literary Authorship*; no mesmo livro, Andrew Higson faz um enfoque sobre os filmes biográficos no contexto britânico, nos vinte anos que medeiam entre 1990-2010 (Higson, 2013: 106).

2. Jane Campion é, na verdade, uma autora multipremiada em Cannes. Foi premiada no Festival de Cinema de Cannes, desde logo, em 1986, pela sua primeira curta-metragem, *Peel: An Exercise in Discipline* (1982), que ganhou a Palma de Ouro desse ano na categoria de curtas-metragens. Foi, contudo, com o filme *O Piano* (1993), que seria definitivamente consagrada no mesmo festival com o prémio máximo, em 1993.

## O *biopic* enquanto adaptação

Habituaados que estamos à experiência da adaptação cinematográfica como uma relação intermedial entre um livro e um filme, poderá, à primeira vista, parecer estranho perspetivar o filme biográfico acima de tudo como uma adaptação cinematográfica. Contudo, como referem Minier e Pennacchia (2014: 7), “se virmos bem, enquanto formato, o *biopic* surge como uma forma de adaptação por excelência”. Na verdade, ainda que muitos filmes biográficos não se promovam como adaptações cinematográficas, apresentando-se como sendo feitos a partir de guiões originais, eles não podem ser senão construídos a partir de fontes históricas. As fontes são muito variadas, podendo ser textuais – como no caso em que a biografia fílmica se baseia em biografias escritas, memórias, autobiografias, cartas –, mas também podem ser visuais ou audiovisuais – como fotografias, quadros, filmes. A multiplicidade de fontes que poderão servir de base a um filme biográfico não se esgota nos elementos textuais ou outros, mas tem em conta aspetos que se prendem com o trabalho dos atores na forma como imitam pessoas reais e que, em muitos casos, estão ainda vivas ou persistem na memória individual ou coletiva. Nisto, naturalmente, a biografia cinematográfica afasta-se mais da biografia narrativa escrita, aquela, afinal, que dá origem ao termo, *biografia*, originário do grego, *bios* e *grafia*, isto é, a escrita da vida.

Tudo isto põe em questão a ideia da adaptação enquanto transposição intermedial de um texto A para um texto B, dando ênfase ao processo adaptativo como um processo intertextual. Esta ideia tem, aliás, vindo a fazer escola nos estudos mais recentes de adaptação e pode encontrar-se, de forma diferenciada, nas teorias sobre adaptação cinematográfica de Robert Stam (2005), Deborah Cartmell and Imelda Whelehan (2010), Brian McFarlane (2004), Linda Hutcheon (2006), entre outros. Como é referido por Márta Minier e Maddalena Pennacchia (2014), no caso do filme biográfico, a intertextualidade manifesta-se desde logo pelo uso de uma multiplicidade de fontes. Referem as autoras que é mais comum os *biopics* (ou mesmo os

*bio-docudramas*) serem feitos a partir de fontes diversificadas do que derivarem de uma única fonte, mesmo quando apenas uma fonte é indicada nos créditos (cf. Minier and Pennacchia, 2014: 9).

Nesse sentido, tal como é percebido pela crítica teórica dos estudos de adaptação, a noção do filme-texto enquanto “espaço de dimensões múltiplas, onde se conjugam e se contestam escritas variadas” (Barthes, 1994: 493), nas famosas palavras de Roland Barthes (em *La mort de l’auteur*), é acima de tudo um espaço intertextual. E o filme biográfico, enquanto filme de género, apresenta desde logo uma outra camada de intertextualidade, que se prende com a própria existência do *biopic* enquanto género fílmico, com uma estrutura narrativa que o diferencia de outros géneros reconhecíveis pela crítica e pelo público.

### Questões de biografia cinematográfica

Se o filme de género no cinema foi (e de algum modo ainda é) conceptualizado por oposição ao filme de autor ou filme de arte, no âmbito dos estudos sobre género cinematográfico, o filme biográfico é muito pouco considerado, sendo raramente discutido. Apesar disso, conforme é apontado nos estudos mais recentes sobre o filme biográfico, trata-se de um género que tem conhecido um grande incremento nos anos recentes. Como é referido por Belén Vidal na sua introdução a *The Biopic in Contemporary Film Culture* (2014: 1-2), “o *biopic* atrai tanto desdém por parte da crítica como visibilidade por parte da indústria”. Embora George Custen refira, no primeiro estudo de fôlego sobre este género, que se estaria a assistir ao seu declínio, afirmando que “desde os anos sessenta o *biopic* parece ter-se tornado numa forma menor” (Custen, 1992: 2), essa perceção foi sendo contrariada nos anos que se seguiram. Todos os anos, somos confrontados com o lançamento de um número significativo de filmes que se baseiam em histórias de vidas reais (cf. Cheshire, 2015: 1-3)<sup>3</sup>. A acompanhar esse renovado

3. Hermione Lee dá uma visão mais alargada deste fenómeno, ao falar da popularidade recente de todo o tipo de biografias, seja sob a forma escrita ou de filme, seja sob a forma de documentário ou à existência de um canal para o efeito, o Biography Channel (cf. Lee, 2009: 17-8).

interesse da indústria cinematográfica e televisiva pelo filme biográfico, têm sido também publicados mais estudos sobre o género<sup>4</sup>.

Mas mesmo no âmbito dos estudos sobre o filme biográfico, parece ser consensual o pressuposto de que se trata de um género pouco considerado criticamente. Dennis Bingham, por exemplo, refere que “[o]s estudos de cinema não reconheceram o *biopic* como um género com as suas próprias convenções e estádios históricos de desenvolvimento, desintegração, investigação, paródia e revivalismo” (Bingham, 2010: 11) e que poderá nem ser “sequer um género” (*Ibid.*). Belén Vidal menciona que o filme biográfico é um subgénero do filme histórico (cf. Vidal, 2014: 3), referindo que “é a ligação fundamental ao facto histórico que sela o contrato genérico entre produtores e público dos filmes biográficos ficcionais, com o prazer concomitante do reconhecimento” (*Ibid.*). Interessantemente, este descrédito do género parece ser replicado da própria biografia literária. Isso mesmo é referido por Michael Benton, logo na abertura do seu estudo *Literary Biography: An Introduction*, quando afirma: “Ninguém parece ter uma boa palavra para os biógrafos, nem mesmo eles próprios” (Benton, 2009: xiii).

No seu estudo sobre o *biopic* clássico de Hollywood, George Custen define o filme biográfico como um filme “que retrata a vida, passada ou presente, de uma pessoa histórica” (Custen, 1992: 5). No caso concreto dos *biopic* produzidos em Hollywood, refere que se trata de um género que promove um certo tipo de mitificação das narrativas de um “grande homem”, utilizando para tal o nome e a popularidade do “star-system”, baseado que está no sistema de produção dos estúdios (cf. Vidal, 2014: 4). Como é referido por Vidal: “Na análise de Custen, o recontar das histórias dos grandes homens e (em menor grau) mulheres associa o etos capitalista dos estúdios aos mitos fundadores americanos” (*Ibid.*).

4. Veja-se, a este respeito, além do mais antigo livro de Custen (1992), os livros de Bingham (2010), de Cheshire (2015), Brown e Vidal (2014) ou Miniér e Pennacchia (2014) ou, ainda, completamente dedicado aos *biopics* de escritores, o livro organizado por Buchanan (2013).

Em *Whose Lives Are They Anyway? The Biopic as Contemporary Film Genre* (2010), Dennis Bingham coloca o enfoque na diferença crucial entre *biopics* de homens e de mulheres, referindo que “os filmes sobre homens vão desde os celebratórios aos hiper-realistas, dos investigativos aos pós-modernos e paródicos” (Bingham, 2010: 10), enquanto os *biopics* de mulheres “são sobrecarregados por mitos de sofrimento, vitimização e fracasso, perpetuados por uma cultura cujo cinema revela um enorme medo de mulheres em lugares públicos” (*Ibid.*). Nesse sentido, Bingham (2010) assume que a sua perspectiva sobre este género cinematográfico é conscientemente feminista, distinguindo na estrutura do seu estudo duas partes, dividindo os estudos de caso entre *biopics* de homens e de mulheres.

Um dos problemas apontados à biografia fílmica é a forma como desvirtua e deturpa os factos históricos. Belén Vidal inicia a introdução que faz ao género e aos seus contextos críticos referindo precisamente que se trata de um “género problemático”, no sentido em que é “frequentemente descuidado no modo como lida com os factos históricos” (Vidal, 2014: 1). George Custen vai um pouco mais além, referindo, a propósito do filme biográfico de Hollywood, que este “está para a História como o *Caesar’s Palace* está para a história de Hollywood”, isto é, trata-se de “uma enorme e envolvente distorção, que a partir de certa altura nos consegue convencer da sua própria autenticidade” (Custen, 1992: 7).

Estas advertências relativamente ao género enfatizam a sua existência como um produto que, de algum modo, está ligado à história e, nesse sentido, requer uma consideração dos factos retratados. Por outras palavras, entende-se que o filme biográfico é, tal como a biografia escrita, um género que está entre a história e a ficção<sup>5</sup> e, portanto, é frequentemente entendido como traindo a sua condição de ‘verdade histórica’ e de fidelidade às fontes ao retratar de modo fantasioso as vidas dos seus protagonistas.

5. Vários autores referem esta ideia de que o filme biográfico se encontra entre a ficção e a história, mas que não é nem bem uma coisa nem bem outra. Veja-se, a este respeito, Benton, que a propósito da biografia literária escreve: “Literary biography lies between history and fiction and has often been seen as the poor relation of both” (2009: 3).

Na verdade, quer estejamos a falar de uma biografia escrita ou de uma biografia cinematográfica, parece haver alguma unanimidade na perceção de que na sua base se encontra uma narrativa mais ou menos verdadeira, mais ou menos fantasiosa da vida de uma pessoa ou de um grupo de pessoas. Por outras palavras, trata-se de uma narrativa que obedece a uma construção, o que envolve uma seleção e interpretação dos factos a narrar e acarreta um processo artístico que não é fundamentalmente factual. Em “In Praise of the Biopic”, Robert Rosenstone defende que a biografia é, acima de tudo, um ato interpretativo, o qual “inevitavelmente inclui componentes ficcionais” (2007: 13). Lembra-nos o autor, a este propósito, que a palavra ficção, derivada do latim, no seu sentido original significa “formação” e que, nesse sentido, a biografia não pode deixar de ser um ato de ficção, uma vez que o biógrafo vai estruturar a sua narrativa de acordo com um princípio que é seletivo e interpretativo. Mas refere ainda que o *biopic* é também ficção no sentido mais usual de “imaginação criativa”. Estabelece, deste modo, uma ligação entre o filme biográfico e a biografia escrita, referindo que ambos, biógrafo e realizador, se apropriam de traços das vidas dos seus biografados e constroem a partir daí uma história, dando-lhe sentido através dos temas que lhe associam (cf. Rosenberg, 2007: 14).

Que sentidos podemos, então, encontrar nas vidas retratadas nos filmes que aqui trazemos para análise é o que nos propomos perceber. E de que modo estarão esses sentidos ligados à realizadora Jane Campion será uma questão que nos poderemos colocar.

### ***An Angel at My Table* e *Bright Star*: questões de adaptação**

Nos dois filmes que aqui serão discutidos, percebe-se bem a diversidade inerente a este género. A biografia de Janet Frame, em *An Angel at My Table* (1990), é baseada na autobiografia escrita da autora, que foi publicada em três volumes – *To the Is-Land* (1982), *An Angel at My Table* (1984), e *The Envoy from Mirror City* (1985) – posteriormente compilados com o título do segundo volume. Por outro lado, *Bright Star* (2009), segundo Jane Campion, é um filme que tem origem na sua leitura de uma das várias biografias do poeta

John Keats, no caso, o livro de Andrew Motion com o título *Keats* (1997)<sup>6</sup>, e da sua descoberta da comovente história de amor entre John Keats e Fanny Brawne. Contudo, nem num caso nem no outro, poderemos afirmar que estamos perante adaptações que têm origem numa única fonte.

Se no caso de *An Angel at My Table* (1990) há com certeza uma fonte original principal (o que não acontece com *Bright Star*, como veremos), não podemos, contudo, excluir outras influências óbvias. A começar pelo facto de Campion conhecer a própria autora dos romances. Conforme nos diz na sua introdução a uma edição da autobiografia de Janet Frame, a impressão que lhe causou a escritora quando a conheceu pela primeira vez, no dia 24 de dezembro de 1982, foi a de estar perante alguém absolutamente único, não convencional e muito livre. Afirma Campion:

Janet não se parecia com ninguém que eu conhecesse; parecia mais livre, mais viva, com mais energia. Era engraçada, espirituosa e extremamente sã. Janet não era nada convencional no seu modo de estar e não parecia importar-se com roupas ou com a sua aparência. (Campion, 2010: xii)<sup>7</sup>

Lawrence Jones (2009) dá-nos conta do longo processo de construção do projeto que culminaria, primeiro, numa minissérie para a televisão australiana e, posteriormente, no premiado filme *An Angel at My Table* (1990), e que parte, precisamente, da leitura feita por Campion do primeiro volume da autobiografia de Janet Frame, quando a realizadora se encontrava ainda a frequentar a Escola Australiana de Cinema, Televisão e Rádio (Australian Film Television and Radio School).<sup>8</sup> Assim, logo em 1984 (isto é, ainda antes da publicação dos outros dois volumes que iriam constituir a trilogia),

6. Na sua introdução a uma das várias publicações dos poemas e cartas de Keats que se seguiram ao filme, Jane Campion refere que o seu interesse em Keats se deveu ao facto de estar a preparar um projeto em que a protagonista era uma professora de escrita criativa. Diz-nos a realizadora: “It was on this account that I bought a biography on Keats by Andrew Motion and set about reading it” (Campion, 2009: xiii).

7. No original: “Janet was not like anyone else I had met; she seemed free, more alive, more energised. She was funny, witty, and intensely sane. Janet was unconventional in her manner and she didn’t seem to care about clothes or how she looked.”

8. Para uma descrição detalhada dos anos em que Campion frequenta esta escola de cinema, v. McHugh (2007: 13).

Campion e Bridget Ikin (produtora do filme) escrevem à escritora no sentido de assegurarem os direitos de autor para uma minissérie televisiva. Frame terá direcionado as jovens cineastas para o seu agente, mas adiou a cedência de direitos para depois da saída da autobiografia completa – o que viria a acontecer em 1985, com a publicação do terceiro volume. Em janeiro de 1986, é assinado um acordo com a escritora para fazer os filmes e, posteriormente, assegurado o financiamento para o projeto através do New Zealand Film Commission (cf. Jones, 2009: 78-79).

O processo de adaptação propriamente dito foi entregue à escritora Laura Jones (que viria a escrever também o argumento de *The Portrait of a Lady* [1996])<sup>9</sup>. Esta trabalhou no processo de escrita do guião com Jane Campion, mas os esboços foram lidos e aprovados por Janet Frame. Como é óbvio, a principal dificuldade sentida pela adaptadora terá sido a seleção e condensação decorrente do processo de transformação de um texto com mais de quatrocentas páginas num guião de cerca de oitenta páginas. Sabemos já que este processo de adaptação se reveste sempre de uma seleção e interpretação do material original. Laura Jones refere-se a este como um processo de perda: “Como sempre, perde-se tanto. Trata-se de cortar e cortar e, ainda assim, manter o espírito do livro” (*apud* Jones, 2009: 81). Conforme é referido por Ikin, ao falar da visita de Frame aos estúdios aquando da gravação e aludindo de algum modo ao início da autobiografia – aqui citado na epígrafe –, havia da parte de todas a ideia de que as autobiografias constituíam “a ficção pessoal de Janet, a sua mitologia” (*apud* Jones, 2009: 81). Como não será de estranhar, a experiência de ler *An Angel at My Table*, isto é, o relato pessoal e subjetivo que Janet Frame constrói sobre as suas próprias memórias de vida, é radicalmente diferente da de ver o filme de Jane Campion. Num e noutro caso, percebe-se a diferença radical que advém de uma seleção muito apurada, ou depurada, daquilo que se quer contar. No filme, torna-se manifesta uma visão que já não é a visão pessoal que Frame tem de si própria, tal como relatada na sua autobiografia, mas a visão que outros têm

9. Laura Jones tem um trabalho muito consistente como argumentista, quer de guiões originais quer de projetos de adaptação.

dessa autopercepção da autora, nomeadamente, a visão de Jane Campion, assim como de todos os que contribuíram para o filme sobre a autobiografia de Janet Frame. Numa das suas entrevistas a propósito deste filme, Jane Campion afirma mesmo que não estava “interessada na Janet Frame real, mas apenas na personagem literária que ela construiu de si própria” e que, portanto, é a esta que teve “de fazer justiça” no seu filme (Fendel, 1999: 86).

Nesse sentido, o filme conta-nos uma história que, como a própria Campion refere numa outra entrevista, poderia ser a sua (cf. Corday, 1999: 74). Trata-se, por outro lado, de uma narrativa em que se enfatiza a vulnerabilidade humana, mas que é simultaneamente uma história de superação, como é, aliás, apanágio dos filmes de Jane Campion. A este propósito, a realizadora refere que uma das coisas que a terá atraído na autobiografia de Janet Frame é essa ideia de vulnerabilidade e timidez que existe nas pessoas e das quais normalmente não se fala. Nas suas próprias palavras: “Sinto que as outras pessoas irão ver uma parte de si próprias que até aí tinham desvalorizado, porque o que Janet sugere é toda a vulnerabilidade e timidez que existe nas pessoas” (Corday, 1999: 74). Como *biopic*, o filme foge à naturalização, presente em tantas biografias de mulheres artistas, da mulher maltratada, da vítima desprezada pela sociedade ou pelos que lhe são mais próximos; enfim, não estamos aqui perante aquilo que Dennis Bingham refere como “mitos de sofrimento, vitimização e fracasso” (já aqui referido). Pelo contrário, em *An Angel at My Table* (1990), estamos perante uma história de uma mulher que, apesar do extremo sofrimento por que passou, não se limita ao papel de vítima, mas consegue superar as suas limitações e transformar-se, descobrir-se, na escritora neozelandesa de renome em que afinal se veio a tornar.

Para isso muito contribui o modo como o filme não se centra exhaustivamente sobre as tragédias mais marcantes da vida de Janet Frame – como, por exemplo, a morte das irmãs ou, particularmente, o período de encarceramento no hospital psiquiátrico –, mas parece tratar esses momentos como pontos – memórias, entre outras – da vida de Janet Frame. E, nesse sentido, o filme claramente reproduz o próprio estilo das memórias da escritora,

uma vez que a autobiografia relata a memória subjetiva dos acontecimentos da sua vida, não tendo nenhuma pretensão objetiva, como fica desde logo claro nas palavras que a iniciam.

O facto de o filme adotar, por outro lado, um estilo bastante fragmentado, com cortes e elipses radicais entre as cenas, desvincula-o de uma linha narrativa central, o que destrói qualquer possibilidade de uma interpretação abusiva do que acontece na vida da escritora. Por isso, Dennis Bingham refere que se trata de um filme que “mostra como um *biopic* linear pode, ainda assim, ser a coisa mais radical, um filme que se ergue contra as convenções da forma patriarcal e reescreve as histórias das mulheres” (Bingham, 2010: 331). Um bom exemplo do estilo fragmentado do filme é o seu início, com uma série de planos muito curtos em que são mostrados fragmentos de imagens criando uma sensação confusa de uma realidade indistinta – o primeiro plano do filme é a imagem de uma mãe de braços abertos, logo seguido do plano de um bebé deitado sobre a relva, ao qual se segue outra vez a mãe, seguido de um plano dos pés de um bebé muito pequeno caminhando na relva. A transição entre estes planos muito curtos faz-se através de um ecrã negro que entrecorta as imagens. No plano que se segue a este início, vemos a personagem de Janet Frame em criança caminhando em direção ao primeiro plano da imagem numa estrada que surge central ao enquadramento, entrecortando a verde paisagem neozelandesa. Este início fílmico precede a linguagem verbal, que nos remete para o livro e que surge com a primeira frase em *voice over*, pela voz da personagem principal: “Esta é a história da minha vida. Nasci Janet Paterson Frame, em agosto de 1921. O meu irmão gêmeo, que não chegou a ser nomeado, morreu passadas duas semanas.”<sup>10</sup> Desde o princípio, portanto, se estabelece uma ligação ao texto da autobiografia e ao elemento subjetivo desta narrativa. Esta ligação é acentuada pelo facto de o filme manter os títulos dos três volumes iniciais da autobiografia, dando continuidade à versão televisiva em três episódios ao dividir o filme em três partes com os mesmos títulos.

10. “This is the story of my life. In August 1924, I was born Janet Paterson Frame. My twin brother, who was never named, died two weeks later” (traduzido a partir do filme).

Por outro lado, a fragmentação episódica e não explicativa do filme permite criar uma distanciação emotiva relativamente a uma narrativa de vida que não deixa de ser muito pungente, pejada que está de momentos de grande carga emocional. Deste ponto de vista, o filme *An Angel at My Table* não está longe da perspetiva radicalmente feminista que podemos encontrar nos filmes de Jane Campion, algo que tem sido destacado pela crítica e é visível em vários estudos dedicados à sua obra.<sup>11</sup> Pela visualização dos seus filmes, torna-se evidente que a experiência das mulheres assume um lugar central. Como é referido por Hilary Radner, desde *A Girl's Own Story* (1984), podemos perceber que Campion é uma autora que faz filmes para e sobre mulheres (cf. Radner, 2009: 9).

Nesse sentido, que lugar assume na sua filmografia um filme que se estabelece como um *biopic* de um dos grandes poetas românticos ingleses, John Keats? A pergunta é pertinente, porque desde logo podemos questionar se *Bright Star* (2009) é, de facto, uma biografia de John Keats. Segundo a realizadora, em entrevista, o filme não pretende ser tal coisa, mas antes uma história de amor. Na introdução ao volume dos poemas completos já aqui referido e citado, Campion traça a genealogia deste projeto, destacando, precisamente, o impacto que lhe causou a leitura da parte da biografia de Keats onde se descreve a sua relação com Fanny Brawne, referindo aí que se tratava para si “de uma história mais romântica e mais triste do que a de Romeu e Julieta” (Campion, 2009: xiii). Na verdade, todo o filme está construído a partir do ponto de vista de Fanny Brawne e não do de Keats. Embora as fontes para esta biografia sejam, em grande medida, além da biografia de Andrew Motion, as cartas de Keats a Fanny e a outras pessoas, bem como a própria poesia do poeta inglês, o ponto de vista adotado é o de Fanny.

O filme inicia-se a partir de um plano de pormenor em que vemos Fanny (Abbie Cornish) a costurar (e não, por exemplo, Keats a escrever), estabelecendo desde logo esta associação com a personagem feminina. Mesmo nas partes do filme em que Ben Wishaw (John Keats) aparece a verbalizar

11. A este respeito, veja-se particularmente o artigo de Hilary Radner (2009) com o título “*In extremis*: Jane Campion and the Woman's Film”, bem como o livro de Kathleen McHugh (2007).

palavras que Keats escreveu, há sempre planos paralelos que nos remetem para a figura de Fanny. Isso fica estabelecido desde o seu primeiro encontro, o qual surge logo no início do filme. Somos literalmente levados à presença de Keats através de Fanny, numa cena em que esta leva um chá ao poeta e se apresenta. Desde o início, o filme estabelece, portanto, uma espécie de contraponto entre a arte (feminina) da costura e a nobre arte (masculina) da poesia, com a jovem e ingênua Fanny a responder ao poeta Charles Armitage Brown (Paul Schneider), quando este lhe veda a presença na sala onde os poetas trabalham: “A minha costura tem mais mérito e mais admiradores do que ambos os vossos escritos. [...] E consigo fazer dinheiro com ela.”<sup>12</sup> Numa outra cena do filme, no momento em que Keats surge a trabalhar na sua poesia, na verdade, a escrever um dos seus poemas emblemáticos, “Ode to a Nightingale”, aparecem simultaneamente planos paralelos, em que Fanny, nunca distante da centralidade narrativa, nos surge no seu trabalho de costura, sugerindo sempre este paralelo entre os dois planos artísticos.

Se *Bright Star* (2009) é um filme biográfico, ou um *biopic*, não pode ser uma biografia de John Keats *strictu sensu*. É certo que é sobretudo através das palavras de John Keats reproduzidas no filme que mais diretamente temos acesso às personagens do início do século XIX que nele estão representadas. Essas palavras – os poemas, partes das belíssimas cartas de amor de Keats para Fanny e o pensamento de Keats sobre a arte da poesia, – derivam essencialmente de Keats (e podem ser lidas nas fontes que Andrew Motion refere na sua biografia)<sup>13</sup>. Tudo o resto, contudo, faz parte do modo como *Campion* imagina esta história de amor a partir dos extratos, dos relatos e da sua própria interpretação das várias fontes utilizadas.

Nesse sentido, o filme afasta-se mesmo daquela que, porventura, seria a sua fonte principal, a biografia de John Keats escrita por Andrew Motion. Na sua introdução, Andrew Motion justifica a razão que o levou a escrever uma nova biografia sobre o poeta romântico com a necessidade de fazer jus

12. “My stitching has more merit and admirers than your two scribblings put together. [...] And I can make money from it” (traduzido a partir do filme).

13. Num outro artigo que escrevi sobre este filme, faço referência a algumas dessas fontes (cf. Pereira, M. E. [2012]).

ao envolvimento político do poeta, uma dimensão que teria sido descartada pelas biografias anteriores (Motion, 1997: xxi-xxiii)<sup>14</sup>. Ora, como já foi sugerido anteriormente, nada disto está patente no filme *Bright Star* (2009), onde o único ponto de interesse em Keats é a relação deste com Fanny Brawne, fazendo dele um filme que se apresenta já não como um *biopic* do grande poeta, mas antes sobre a sua relação com Fanny.

Conforme é referido num artigo de John Greenfield, no contexto histórico, este filme “corrige os danos causados à reputação de Keats e de Fanny Brawne quando as cartas de amor de Keats para ela, bem como as primeiras biografias, foram publicadas durante o período vitoriano” (Greenfield, 2018: 64). Segundo este autor, o facto de no filme nos ser dada, principalmente, a perspetiva de Fanny, permite-nos perceber esta relação de forma mais abrangente e menos depreciativa para esta, contrariando a perspetiva que foi comumente disseminada em biografias anteriores pelo facto de os amigos de Keats acharem que Fanny era uma má influência. No filme, essa perspetiva está condensada na figura de Charles Armitage Brown, o qual surge como uma personagem absolutamente hostil a Fanny.

Por sua vez, na sua análise de *Bright Star* (2009) (em conjunto com um outro *biopic* de um escritor romântico, *Pandaemonium* [2000]), Julian North (2013) estabelece um paralelo entre o Keats de Campion e a própria autora, como desinvestidos da sua identidade autoral. Para este autor, o filme representa Keats como um poeta desinvestido da aura própria do autor romântico, apresentando a sua poesia como “o resultado das interações emocionais e intelectuais com os que lhe são mais próximos, acima de tudo, Fanny” (North, 2013: 85). Nisso, para este crítico, “o filme reflete sobre o muito debatido estatuto de *auteur* de Campion e sobre a questão mais alargada da autoria na literatura e no cinema” (*Ibid.*). Nesse sentido, Julian North vê em *Bright Star* (2009) um ponto de viragem na carreira de Jane Campion enquanto

14. Este ponto é referido na análise de Julian North sobre *Bright Star* (2009) e *Pandaemonium* (2000) enquanto *biopics* do poeta romântico. North refere que a biografia de Motion assenta, precisamente, na necessidade de dar mais atenção ao envolvimento de Keats com as esferas pública e política (cf. North, 2013: 82), mas também sugere que nada disto interessava a Jane Campion (*Ibid.*).

celebridade e *auteur* internacional, porquanto neste filme a sua marca autoral parece ter sido conscientemente apagada por si própria, também por influência da poética de John Keats (cf. North, 2013: 80-81).

### **Considerações finais**

Tenha-se ou não em conta a teoria de autor, com toda a carga romântica a ela associada, certo é que Jane Campion é reconhecidamente uma realizadora célebre e os seus filmes são estudados enquanto tal, isto é, enquanto emanações de uma realizadora com a sua marca de *auteur*. Esta é uma marca que lhe está associada, senão em todos, pelo menos em vários dos estudos de fôlego sobre a sua obra, sendo comumente referida não só como realizadora proeminente ou célebre, mas também como uma autora.<sup>15</sup>

É, portanto, nesse sentido, que também os filmes biográficos aqui discutidos podem ser vistos não como a projeção de uma verdade factual e histórica sobre a vida das pessoas neles retratados, mas, como é referido por Rosenstone, como uma ficção, isto é, uma construção narrativa que obedece a princípios de seleção e de interpretação. Se, por um lado, neles podemos ver representadas as vidas dos escritores a que se referem – seja Janet Frame, seja John Keats –, dando-nos a conhecer um pouco das suas histórias de vida; por outro, ambos os filmes apresentam estas histórias mediadas por aquilo que Jane Campion pretende destacar e relatar.

Nesse sentido, a Janet Frame e o John Keats que emergem destas narrativas são ilustrativos deste ponto também porque *An Angel at My Table* (1990) e *Bright Star* (2009) não deixam de ser filmes de Jane Campion, podendo ser entendidos na teia mais alargada da cinematografia da realizadora. Desde logo, a ênfase dada às personagens femininas (mesmo no caso em que o objeto da biografia parece ser, à primeira vista, um homem) inscreve-se notoriamente no enfoque recorrente dado às mulheres nos filmes de Campion. No primeiro caso, a abordagem de questões identitárias, e da

15. Veja-se a este respeito Hopgood (2002), Radner (2009: 3-24), Polan (2001: 9-21) ou McHugh (2007: 1-3).

particular fragilidade e marginalidade femininas, que é visível neste filme, mas que repercute temáticas abordadas em filmes anteriores da realizadora e reenvia para filmes posteriores (como *O Piano* [1993] ou *Retrato de uma Senhora* [1996]). No segundo caso, ao basear o guião na história de amor entre Fanny e Keats, Campion remete, mais uma vez, para um tema recorrente em muitos dos seus filmes, que é a centralidade do desejo e do amor nas nossas vidas.

Contudo, nestes dois filmes, estas temáticas são entrelaçadas num género que reconhecemos como o filme biográfico, obedecendo a uma particular estrutura narrativa que tem, de um lado, a centralidade de uma verdade histórica e, do outro, um particular processo ficcional que conta essa verdade histórica. O processo ficcional faz antever personagens construídas a partir da adaptação das fontes em que se baseiam, da interpretação dessas fontes com base num determinado desígnio, da seleção dos episódios que se escolhe contar e tudo isso permite antever uma nova história, que, como é referido na epígrafe a este artigo, é um “terceiro Lugar, onde o ponto de partida é o mito”.

### Referências bibliográficas

- Barthes, R. (1994). *La mort de l'auteur. Œuvres complètes*, Tome II – 1966-1973 (pp. 491–495). Paris: Éditions du Seuil.
- Benton, M. (2009). *Literary Biography: An Introduction*. Malden, MA and Oxford (UK): Wiley-Blackwell.
- Bingham, D. (2010). *Whose Lives Are They Anyway? The Biopic as Contemporary Film Genre*. New Brunswick, N. Jersey, and London: Rutgers University Press.
- Buchanan, J. (2013). Introduction. Image, story, desire: the writer on film. In J. Buchanan (Ed.), *The Writer on Film: Screening Literary Authorship* (pp. 3-32). Houndmills, Basingstoke: Palgrave/ McMillan.
- Campion, J. (2010). Introduction. In Janet Frame, *An Angel at My Table* (pp. ix-xv). London: Virago.

- \_\_\_\_\_. (2009). My John Keats. In J. Keats, *Bright Star: The Complete Poems and Selected Letters of John Keats* (pp. xiii-xvi). London: Vintage.
- Cartmell, D. & Whelehan, I. (2010). *Screen Adaptation: Impure Cinema*. Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Cheshire, E. (2015). *Biopics: A Life in Pictures*. London and New York: Wallflower.
- Cordaiy, H. (1999). Jane Campion Interviewed (1990). In Virginia Wright Wexman (Ed.), *Jane Campion: Interviews* (pp. 74-82). Jackson: University Press of Mississippi.
- Custen, G. F. (1992). *Bio/pics: How Hollywood Constructed Public History*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- Fendel, Heike-Melba (1999). How Women Live Their Lives (1991). In Virginia Wright Wexman (Ed.), *Jane Campion: Interviews* (pp. 86-90). Jackson: University Press of Mississippi.
- Frame, J. (2010). *An Angel at My Table*. London: Virago.
- Greenfield, J. R. (2018). Jane Campion's *Bright Star*: The Disputed Biographies of John Keats and Fanny Brawne. *The Keats-Shelley Review*, 32(1), 64-68. DOI: 10.1080/09524142.2018.1460955
- Higson, A. (2013). Brit-Lit Biopics: 1990-2010. In J. Buchanan (Ed.), *The Writer on Film: Screening Literary Authorship* (pp. 106-120). Houndmills, Basingstoke: Palgrave/ McMillan.
- Hopgood, F. (2002). Great Directors: Jane Campion. *Senses of Cinema*. (Issue 22, October). Acesso em 03/02/2020. Disponível em [sensesofcinema.com/2019/20-years-of-senses/great-directors-jane-campion-issue-22-october-2002/](http://sensesofcinema.com/2019/20-years-of-senses/great-directors-jane-campion-issue-22-october-2002/).
- Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.
- Jones, L. (2009). "I can really see myself in her story": Jane Campion's Adaptation of Janet Frame's Autobiography. In H. Radner, A. Fox, & I. Bessière (Eds.), *Jane Campion: Cinema, Nation, Identity* (pp. 77-100). Detroit: Wayne State University Press.
- Lee, H. (2009). *Biography: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

- McFarlane, B. (2004). *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press [1996].
- McHugh, K. (2007). *Jane Campion*. Contemporary Film Directors Series. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Minier, M. & Pennacchia, M. (2014). Interdisciplinary Approaches on the Biopic: An Introduction. In M. Miner & M. Pennacchia (Eds.), *Adaptation, Intermediality and British Celebrity Biopic* (pp. 1-31). Farnham (UK) and Burlington (USA): Ashgate.
- Motion, A. (1997). *Keats*. London: Faber & Faber.
- Pereira, M. E. (2012). Bright Star: Reinventing Romantic Poetry for the Screen. In R. C. Homem (Ed.), *Relational Designs in Literature and the Arts. Page and Stage, Canvas and Screen* (pp. 153-165). Amsterdam/ New York, NY: Rodopi.
- Polan, D. (2001). *Jane Campion*. World Directors series. London: British Film Institute.
- Radner, H. (2009). "In extremis": Jane Campion and the Woman's Film. In H. Radner, A. Fox, & I. Bessière (Eds.), *Jane Campion: Cinema, Nation, Identity* (pp. 3-24). Detroit: Wayne State University Press.
- Rosenstone, R. (2007). In Praise of the Biopic. In Richard Francaviglia & Jerry Rodnitzky (Eds.), *Lights, Camera, History: Portraying the Past in Film* (pp. 11-29). Arlington: Texas A&M University Press.
- Stam, R. (2005). Introduction: The Theory and Practice of Adaptation. In R. Stam & A. Raengo (Eds.), *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation* (pp. 1-52). Malden, MA (USA), Oxford (UK) and Victoria (Australia): Blackwell Publishing.
- Vidal, B. (2014). Introduction: The Biopic and Its Critical Contexts. In T. Brown & B. Vidal (Eds.), *The Biopic in Contemporary Film Culture* (pp. 1-32). New York and London: Routledge.

## **Filmografia**

*An Angel at My Table* (1990). Jane Campion (Director). New Zealand, Australia, UK, USA: Hibiscus Films, New Zealand Film Commission, Television New Zealand (TVNZ), Australian Broadcasting Corporation (ABC), Channel Four Films.

*Bright Star* (2009). Jane Campion (Director). UK, Australia, France: Pathé, Screen Australia, BBC Films and UK film Council, in association with The New South Wales Film and Television Office and Hopscotch International.

*Peel: An Exercise in Discipline* (1982). Jane Campion (Director). Australia: Australia Film and Television School.

*The Piano* (1993). Jane Campion (Director). Australia, France: CiBy 2000, The New South Wales Film and Television Office and Australian Film Commission.

*The Portrait of a Lady* (1996). Great Britain, USA: Polygram Filmed Entertainment.



# DO SUPOSTO “BRECHTIANISMO” DA CRÍTICA CINEMATOGRAFICA EUROPEIA ENTRE OS ANOS 1960 E 1970<sup>1</sup>

Maria Alzuguir Gutierrez

## Introdução

Há quem se refira a um suposto “brechtianismo” radical da crítica cinematográfica – sobretudo francesa – entre o final dos anos 1960 e o início dos anos 1970. No entanto, onde estaria tal brechtianismo? Nas páginas da revista *Cinéthique*, o nome de Brecht aparece poucas vezes – quando aparece, porém, é sob a forma de autoridade incontestada, que surge em epígrafes de determinados artigos. Também na “virada política” dos *Cahiers du Cinéma* (período de 1968-1972), o nome de Brecht surge de igual maneira. Na verdade, é até impressionante quão pouco Brecht é diretamente abordado quando as questões tratadas pelas revistas remetem tanto ao seu pensamento.

Um dossiê dedicado a Brecht nas páginas dos *Cahiers du Cinéma* é bem anterior, de 1960, e não oferece exatamente um estudo aprofundado sobre as relações entre Brecht e o cinema – até porque pouco material disponível havia para a elaboração de tal debate naquele momento: os volumes organizados em alemão com textos de Brecht sobre/para o cinema datam de 1967 e o filme *Kuhle Wampe* (1932) foi redescoberto somente no mesmo período, no Ocidente, e, durante os anos 1950,

1. Este artigo é resultado parcial de pesquisa financiada pela FAPESP (processo n.º 2016/13249-5). As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade da autora e não necessariamente refletem a visão da FAPESP. As traduções de citações de artigos em francês e inglês são de responsabilidade da autora.

na Alemanha Oriental (Gersch, 1975). Desta época data também, além da publicação da compilação alemã de textos de Brecht sobre cinema, a “descoberta” do debate com Lukács, que não fora publicado em seu momento. A tradução francesa de textos sobre cinema saiu em livro em 1970, e teve uma versão parcial publicada em inglês em 1974. Do mesmo período é a publicação em inglês dos ensaios de Benjamin sobre Brecht.

O dossiê dedicado a Brecht pelos *Cahiers*, em 1960, pode ser visto como uma homenagem póstuma ao escritor alemão – como no artigo de Losey – e, no seu artigo mais importante, da autoria de Dort, o que está em jogo é a reivindicação de uma politização da crítica cinematográfica. Onde se encontra um dossiê aprofundado sobre Brecht é na britânica *Screen*. Revista estreitamente vinculada aos debates que se desenvolviam na França, visto que foi responsável pela tradução, para inglês, de diversos artigos franceses.

Onde se encontra, afinal, o suposto brechtianismo da crítica cinematográfica na virada entre os anos 1960 e 1970? Principalmente nas entrelinhas, em algumas das ideias que circulavam pelas revistas, em meio àquelas tomadas ao estruturalismo e à psicanálise: por exemplo, as questões do anti-ilusionismo, da inscrição do trabalho e das relações de produção no texto, e da autorreflexão sobre o meio. Aqui, vamos traçar um breve panorama do contexto teórico-político dos debates que se entabulavam na França, adentrando em seguida nas discussões realizadas pelas revistas *Cinéthique* e *Cahiers du Cinéma*, para depois nos determos sobre os dossiês dedicados a Brecht pela revista *Screen*, de forma a buscar compreender o papel do pensamento de Brecht para o desenvolvimento da teoria e crítica cinematográficas na passagem dos anos 1960 para os 1970, em que medida suas ideias fertilizaram tais debates e de que maneira o escritor foi lido naquele período.<sup>2</sup>

2. O presente artigo faz parte de um livro, em fase de finalização, a respeito da incorporação das ideias de Brecht no moderno cinema da América Latina. No livro, há uma ampla abordagem das ideias de Brecht sobre o cinema, resumida em texto publicado na revista *Imagofagia* (Gutierrez, 2019). No artigo “Um ‘experimento sociológico’: o lugar de Brecht na história do cinema”, publicado no terceiro volume de *Cinema e outras artes*, debruço-me sobre o mais importante ensaio de Brecht sobre cinema, “O processo dos três vinténs”.

## **O contexto político e teórico: maio de 1968 e o “anti-humanismo” francês**

Se não foi em maio de 1968 que tudo começou, este é certamente o ponto de virada para a teoria cinematográfica, que começa sua busca por uma crítica “materialista histórica do cinema”. Sylvia Harvey (1978) comenta o papel que tiveram, para a politização da crítica, os Estados Gerais do Cinema, frente de estudantes e profissionais do cinema formada durante a movimentação de maio. Entre seus feitos, além da produção de filmes sobre os acontecimentos de então, estão planos para a transformação e reestruturação da indústria cinematográfica francesa, publicados pelos *Cahiers du Cinéma*.

Trata-se de um momento em que a teoria de cinema está muito marcada pela incorporação do estruturalismo e da psicanálise. Uma referência importante neste contexto é Althusser, com seus debates sobre a ideologia. A partir da denúncia dos crimes do stalinismo, da revolução cultural chinesa e do movimento de maio de 1968, se dá uma nova ênfase no problema da superestrutura. Um reconhecimento de que esta não se altera automaticamente com a transformação da base. E, também, de sua importância para a reprodução do capitalismo avançado. Em Althusser há um questionamento do modelo que determina uma relação de simples reflexão entre base e superestrutura.

O estruturalismo dedica-se justamente ao estudo da superestrutura, da ideologia como sistema inconsciente de valores e representações a ordenar a vida social. A noção de sujeito em Althusser é informada pela psicanálise lacaniana. Esta relaciona o funcionamento do inconsciente aos problemas da linguagem, levando a concluir que a consciência, a personalidade, o sujeito são fenômenos secundários, determinados pela estrutura mais vasta da linguagem, ou do “simbólico”. O que implica, segundo Jameson, na pressuposição de que “todas as manifestações do pensamento consciente se produzem dentro dos limites de um modelo dado e neste sentido estão determinadas por ele” (Jameson, 1980: 106). A tarefa do crítico estruturalista, então, é descobrir o modelo por trás da ideia, o que Derrida chamou de “desconstrução”.

## Os debates *Cahiers/Cinéthique*

Neste contexto se dá a “virada política” dos *Cahiers* e o surgimento da revista *Cinéthique*, ambas na busca por uma “crítica materialista dialética” do cinema, por fazer-se instrumento de ação na história a partir da superestrutura (Harvey, 1978). Contra o idealismo na crítica, o que se busca então é uma abordagem mais teórica, “científica” ou materialista do cinema. Os *Cahiers* têm um papel importante, pois, se são influenciados pelos filmes admirados por sua equipe editorial, também exercem influência no ambiente em que os filmes são feitos. Em seu processo de politização, os *Cahiers* refletem e estimulam a reformulação da teoria do cinema (Lellis, 1982).

Entre os motivos recorrentes no debate, está o ataque à impressão de realidade como “ideologia própria do cinema”. O artigo *Cinéma/Ideologie/Critique*, de 1969, de Comolli e Narboni, um marco na virada política dos *Cahiers*, afirma o seguinte:

Nesse sentido a teoria da ‘transparência’ (o classicismo cinematográfico) é eminentemente reacionária: não é a ‘realidade concreta’ do mundo que é ‘apreendida’ por (ou melhor: que impregna) um instrumento não intervencionista, mas antes o mundo vago, informulado, não teorizado, impensado, da ideologia dominante. (Comolli e Narboni *apud* Xavier, 2005: 148)

Ou seja, já a realidade pré-fílmica seria ela própria uma representação ideológica. *Cahiers du Cinéma* e *Cinéthique* assumem a “crítica da representação”, concebida como “projeção na tela de uma significação que pré-existe ao discurso” (Xavier, 2005: 146). De acordo com Xavier, “a fórmula dos teóricos idealistas, imagem=real” é substituída então pela fórmula “imagem=ideologia” (2005: 148).

O importante texto de Baudry, “Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base”, afirma que o código da perspectiva corresponde a um posicionamento do sujeito de acordo com uma concepção idealista, confiante na plenitude e na homogeneidade do “ser”. A câmera organiza a

representação por e para o olho de um sujeito transcendental, a partir de uma visada intencional, dotada de sentido. A identificação estimulada no espectador pelo cinema não é assim tanto ou somente com a personagem, mas com essa visada, e o cinema funciona como aparelho psíquico substitutivo. O código da perspectiva renascentista é o que teria levado à imposição da “representação” como “realidade”.

Outro tema importante nos debates é o posicionamento do espectador. Para pensá-lo, os críticos recorrem à psicanálise. Em seu texto, Baudry aborda a condição regressiva estimulada pela sala escura, em que o espectador se submete a uma situação de motricidade reduzida e atividade visual hiperdesenvolvida. A perspectiva da imagem fotográfica e a decupagem em continuidade conferem ao espectador o lugar de um centro a partir do qual tudo está orquestrado e donde emana o significado – condições que conduzem à passividade. Desse modo, “o cinema cumpre sua função específica no interior da ‘ideologia da representação’: constituir o sujeito pela constituição ilusória de um lugar central” (Xavier, 2005: 144), “quando sou um suposto sujeito do olhar mas cumpro um programa que não escolhi” (Xavier, 2005: 180)<sup>3</sup>.

Seguindo a desmistificação do sujeito e da consciência como entidades autônomas – iniciada por Marx, Nietzsche e Freud –, a crítica cinematográfica radical dos anos 1960/1970 procura denunciar o idealismo de um cinema associado às filosofias da consciência – de que um exemplo é o “*cogito, ergo sum*” cartesiano. A “teoria do sujeito” se refere não a posições espaciais, mas de investimento libidinal, e a crítica se volta contra o efeito de janela do cinema, visto como “máquina de prazeres” a estimular uma regressão narcisista, pela identificação com o aparato e com o imaginário representado na tela. Contra o ilusionismo, o “fetiche da imagem”, a manipulação do desejo

3. Esta última frase, Xavier usa para descrever a noção de “complexo exibicionário”, elaborada mais tarde por Bennett. No entanto, cito-a aqui, pois, ao que me parece, expressa bem os fenômenos que os teóricos dos anos 1960/1970 procuravam descrever. Aliás, parece-me também que toda a discussão sobre o posicionamento do sujeito no cinema ajuda a visualizar e compreender melhor a própria noção de ideologia segundo Althusser.

e da frustração do espectador, tal crítica propõe a sabotagem do prazer (Xavier, 2005). Consequentemente, valoriza-se a montagem como forma de romper com a continuidade narrativa a favorecer a impressão de realidade.

Daí que também se promova uma revisão crítica da história do cinema. Há um reexame dos debates sobre as relações cultura/classes sociais, com especial atenção àqueles desenvolvidos na URSS e na Alemanha entre os anos 1920 e 1930. Harvey (1982) lembra que, nos anos 1960/1970, os ataques ao stalinismo e ao “realismo socialista” estimularam a defesa do experimentalismo e do modernismo e, com isto, levaram à redescoberta dos precursores da esquerda modernista. Segundo ela, o chamado “modernismo político” é a arena em que se reencena, na teoria do cinema, a disputa estética do século entre realismo e modernismo. Tanto os *Cahiers* como *Cinéthique* apoiam-se nas premissas de Walter Benjamin, de que uma obra só pode ser politicamente justa, se for também justa literariamente, e de que todo discurso crítico deve começar pela crítica do discurso (Xavier, 2005).

Desta época data a publicação, pelos *Cahiers*, de uma série de traduções de Eisenstein, que aparecem a partir de fevereiro de 1969, além de um número especial sobre a arte na Rússia nos anos 1920, publicado em 1970. Vertov é outra figura chave, valorizado por sua rejeição à “representação burguesa” (Xavier, 2005). *Cinéthique* acusa as revistas *Cahiers du Cinéma* e *Change* de publicar os textos soviéticos desacompanhados de uma contextualização histórica. Nesta retomada dos debates soviéticos, uma questão importante é o uso a ser feito da herança cultural do passado. O Proletkult pretendia colocar a produção cultural nas mãos dos trabalhadores; enquanto, para Lênin, era preciso apropriar-se da cultura pré-existente como dos maquinários das fábricas. Nisto, a posição de Lênin contrasta com a da revolução cultural chinesa, cujas ideias são tomadas por diversos grupos na França pós-1968, que assumem a proposição de rejeitar a arte e a cultura do passado. Também se renovam, entre os anos 1960 e 1970, os debates entre as opções da busca por novas estruturas formais ou do apelo a uma linguagem compreensível pelas massas (Harvey, 1978).

A auto-expressão dos trabalhadores é, assim, um dos temas em discussão. *Cahiers* critica o *slogan* a “câmera para os trabalhadores”. O risco do populismo é visto como o oposto do elitismo vanguardista. Em 1972, *Ecran* publica um debate entre representantes de várias revistas, em que se discute o filme *Coup pour coup* (Marin Karmitz, 1972). Leblanc, da *Cinéthique*, afirma que o filme adota a prática burguesa de maneira acrítica. Já Hennebelle defende ser esta uma obra a serviço de lutas concretas, enquanto filmes como *Méditerranée* (Jean-Daniel Pollet, 1963) ou *Othon* (Jean Marie Straub e Danièle Huillet, 1969) – aqueles valorizados por *Cinéthique* – representariam uma “revolução cinematográfica” que somente teria produzido filmes sem valor, que não tinham sequer o mérito de propor formas novas. E conclui que, “por detrás da tela desta logomaquia sem risco”, espreita o “mal reparado cadáver da arte pela arte” (Henebelle *apud* Harvey, 1978: 135). Hennebelle opõe-se a uma desconstrução que – diferente do distanciamento brechtiano – raramente levaria “a algo mais do que à chatice” (Hennebelle *apud* Harvey, 1978: 135).<sup>4</sup>

Mais um foco dos debates é a chamada “série Z” – com referência ao filme de Costa-Gavras –, ou seja, a filmes que, a partir de uma linguagem convencional ou “dominante”, buscam tornar acessível determinada mensagem política. *Cinéthique* e *Cahiers* confluem na rejeição de tal opção. Uma edição do *Le Monde* de 1972 faz uma enquete sobre as relações entre cinema e política, consultando membros representantes de diferentes revistas especializadas. Aquele da revista *Positif* recusa tanto a “série Z”, como obras que pretendem preparar a revolução sem fazer nada além de destruir a linguagem (Harvey, 1978) – vê-se, portanto, que, já naquele momento, a desconstrução encontrava adversários.<sup>5</sup>

4. Uma análise mais detida das atividades da revista *Ecran* seria também interessante para esta discussão, mas ultrapassa os limites do presente trabalho. Ao que tudo indica, *Ecran* buscou, ao longo dos anos 1970, soluções de compromisso entre as várias vertentes de cinema político em debate entre os *Cahiers* e *Cinéthique*. Além disso, conferiu mais atenção ao cinema de intervenção do então chamado Terceiro Mundo.

5. Alguns episódios destas polêmicas podem ser encontrados no livro de Lebel, *Cinema e ideologia* (1989), em que este reuniu artigos publicados em *La Nouvelle Critique*, nos quais opôs-se às ideias veiculadas em *Cinéthique* e nos *Cahiers*.

## Os dossiês sobre Brecht e o cinema na revista *Screen*

A guinada à esquerda dos *Cahiers* e os debates entabulados na França tiveram, de acordo com Lellis (1982), influência direta sobre a crítica de cinema do mundo anglo-saxão, em revistas como *Screen*, *Film Quarterly* e *Jump Cut* – segundo Harvey (1978), porém, com uma perda da contextualização política de tais discussões. *Screen* traduz e publica vários artigos surgidos na França. Compartilhando muitas ideias dos franceses, *Screen* faz o que curiosamente aqueles não fizeram: dedicar a Brecht um debate mais detido. São dois os dossiês que *Screen* dedica às relações entre Brecht e o cinema: um em 1974 e outro em 1975, a partir de um simpósio realizado durante o festival de cinema de Edimburgo.

Em “Realism and cinema”, do dossiê de 1974, Colin MacCabe se volta contra o que chama a “metalinguagem” do “texto realista clássico”. O que o crítico chama de “metalinguagem” é um termo que se presta a equívoco: pois, em seu sentido comum, metalinguagem é um discurso que fala sobre si mesmo, sobre sua própria linguagem. Na concepção de MacCabe, no entanto, é sinônimo para o discurso indireto do narrador onisciente: “transparente no sentido de que a metalinguagem não é vista como material; ela é desmaterializada para obter uma representação perfeita – para deixar com que a identidade das coisas brilhe através da janela das palavras” (MacCabe, 1974: 8); narrador este que assume uma posição de saber e cuja linguagem nega seu próprio *status* como articulação. Este tipo de narrativa não é capaz de revelar as contradições do real, afirma MacCabe, e fixa o sujeito em um ponto de vista a partir do qual tudo é óbvio, numa posição de “especialidade dominante”. MacCabe reivindica a “montagem” como oposta à “representação”.

A leitura de *Young Mr. Lincoln* (John Ford, 1939) pelos *Cahiers du Cinéma* é evocada por MacCabe como exemplo de análise que destaca os momentos de subversão do “texto realista clássico”: “esses momentos são aqueles elementos que escapam ao controle do discurso dominante da mesma maneira

que um sintoma neurótico ou um lapso verbal atestam a falta de controle do sujeito consciente” (MacCabe, 1974: 19). MacCabe remete aos trabalhos críticos de Barthes e de *Tel Quel*, que também privilegiam estes momentos e se elaboram a partir do conceito de “texto”. Mas, em vez de momentos, MacCabe clama pela recusa sistemática do discurso dominante, que possa levar a um “deslocamento do sujeito na ideologia”, a uma constituição diferente do sujeito. O crítico menciona Althusser e Brecht para tratar da separação entre trabalho e consumo, já que a “prática reacionária do cinema é aquela que envolve a petrificação do espectador numa posição de pseudo-dominância oferecida pela metalinguagem. Metalinguagem que, resolvendo todas as contradições, posiciona o espectador fora do domínio da contradição e da ação – fora da produção” (MacCabe, 1974: 24). E cita *Kuhle Wampe* (Slatan Dudow, 1932) e *Tout va bien* (Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin, 1972) como exemplos de filmes que não oferecem um conhecimento pronto, mas propõem uma articulação de situações para, a partir das contradições apresentadas, estimular o leitor à participação na produção do significado, no que este depende de suas posições de classe.

Em “Lessons from Brecht”, Stephen Heath compõe seu texto a partir de uma montagem de citações, emulando o ensaio de Brecht “O processo dos três vinténs”. Neste artigo, outro termo equívoco se apresenta: o de “separação”. Pois se Brecht tanto advogou a separação dos elementos que compõem a peça, aqui “separação” é apresentada como a forma do teatro clássico ou “aristotélico” – no sentido, portanto, de alienação.

Separação é o modo do teatro clássico – ‘aristotélico’ – a que Brecht procura opor-se, como também é o do cinema clássico; o próprio modo da representação. A estrutura da representação é uma estrutura de fetichismo: o sujeito é produzido numa posição de separação a partir da qual ele é confirmado numa coerência imaginária (a representação é a garantia de sua autocoerência), cuja condição é a ignorância da estrutura de sua produção, de sua colocação em posição (Heath, 1974: 106).

Assim, a “representação” é uma fixação de posições, estabelecimento do sujeito pela representação, assujeitamento, interpelação. Heath se contrapõe à ideologia do cinema direto e ao culto do plano-sequência como fetichização da realidade, e conclui que “trabalhar na realidade da ilusão é efetivamente trabalhar na ideologia da representação e nas posições de sujeito que ela determina” (Heath, 1974: 115). Heath traz à baila algumas citações de Brecht, que afirmam que uma teoria do conhecimento deve ser uma crítica da linguagem, e que aos intelectuais cabe trabalhar na desintegração da ideologia burguesa. A proposição de um pensamento de intervenção e a reabilitação da teoria em seus direitos produtivos são as lições críticas de Brecht, conclui Heath.

O texto de Stanley Mitchell, “From Shklovsky to Brecht”, e a resposta de Ben Brewster publicada em seguida refletem um ponto delicado na leitura de Brecht pela crítica cinematográfica do momento: a noção de realismo. Mitchell aponta a distância entre os conceitos de *Ostranenie* e de *Verfremdungseffekt*, reivindicando Brecht como um realista. Já na resposta de Brewster sobre os formalistas russos, pode-se ver uma defesa implícita do estruturalismo, com sua ênfase nas questões da linguagem.

Os artigos de MacCabe e Heath são típicos da confusão que se estabelece nas páginas da revista *Screen*, em que se aplicam e misturam as ideias de Brecht a uma terminologia tomada à psicanálise e ao estruturalismo, sem que haja algum cuidado, ou reflexão acerca dos matizes, diferenças, distâncias que separam uma concepção da outra. A problemática do sujeito sempre esteve em Brecht, pode-se encontrá-la desde *Um homem é um homem* (1927) e é bem evidente no *Romance dos três vinténs* (1934). Aí estão as questões da descartabilidade do indivíduo, da ideologia que faz com que se aja em detrimento dos próprios interesses, da personagem que, mais do que age, é agida, ou seja, da impossibilidade da personagem autodeterminada do romance burguês. O espectador também é colocado em xeque: nas óperas, por exemplo, Brecht lhe oferece um repertório de formas e conteúdos que correspondem a suas expectativas, frustrando-as ao mesmo tempo – com o que as torna visíveis.

Mas a questão do “posicionamento do sujeito”, que servira entre os franceses para explicar os mecanismos de participação afetiva do espectador por meio da perspectiva da imagem fotográfica e da decupagem clássica, converte-se, em *Screen*, numa abstração vaga. Em Brecht, a ênfase é “na subjetividade do leitor completando ou produzindo o sentido do texto, e é a este respeito bem diferente das teorias dos anos 1970 sobre o ‘leitor-inscrito-no-texto’ para as quais a subjetividade do leitor era um mero efeito das estratégias textuais” (Harvey, 1982: 56). De acordo com Harvey, a preocupação com a participação do espectador é concebida, em Brecht, “em termos coletivos e de classe” – o que “esteve bastante ausente da tradição psicanalítica nos estudos de cinema” (Harvey, 1982: 56).

Nota-se em *Screen* uma seletividade na incorporação do pensamento de Brecht: aquele que buscou tornar-se popular por meio do diálogo com as formas mais antigas e mais contemporâneas da cultura popular, o bom contador de histórias, o criador de fábulas e parábolas é deixado de lado, assimilando-se apenas o anti-ilusionista, destruidor de ideologias. Sintomáticas neste sentido são as citações a que recorre Heath em “Lessons from Brecht”, todas elas voltadas a questões de desconstrução da linguagem.

### **A desconstrução da desconstrução**

No decorrer dos anos 1970, enquanto *Cinéthique* faz sua autocrítica pelo confinamento no âmbito autônomo da linguagem, preconizando então uma subordinação de suas atividades aos interesses do proletariado em luta, os *Cahiers* também elaboram uma autocrítica de seu período de “teoricismo dogmático” e recuperam sua tradição cinéfila. Por outro lado, a partir do final da década, diversos “deslocamentos conceituais” e uma “nova configuração dos meios técnicos” (Xavier, 2005) contribuem para pôr em xeque as teorias da desconstrução. Os estudos culturais, por exemplo, vão buscar compreender a atividade da recepção, reconhecendo “mediações” que abrem espaço a leituras variadas, implicando uma diferenciação nos processos de recepção.

Além disso, a disseminação do *home video* transforma as condições de recepção. Já não estamos mais em coletivo na sala escura, e sim isolados na sala iluminada de nossos lares, com a possibilidade de interromper e manipular o filme a nosso bel-prazer, no que se configuram novos padrões de experiência para o espectador. Ainda, a recuperação de Hollywood na nova era dos *blockbusters* e do pós-moderno, um cinema de citações e efeitos especiais, retoma o padrão dos primórdios do cinema, mais calcado em atrações independentes do que na força da continuidade narrativa (Xavier, 2005).

Também, para uma crítica às teorias da desconstrução no cinema, pode-se recorrer àquela elaborada por Jameson em relação ao estruturalismo. Na ideia de que somos possuídos pela linguagem, há uma conseqüente “humilhação do sujeito ou da consciência pessoal e individual” (Jameson, 1980: 142). Para Jameson, isto corresponde não a uma liberação em relação ao subjetivismo burguês, mas sim a um sintoma de decadência intelectual e psíquica no capitalismo pós-industrial. Jameson recrimina o estruturalismo por acabar tornando problemática a própria noção de realidade, já que esta é concebida como caos do qual não se pode falar ou como sistema de signos. Assim, o estruturalismo não é capaz de ocupar-se da relação de determinado texto com a totalidade, porque esta nunca chega a estar visível. Também a história só pode ser entendida como um modo particular de discurso. Jameson rejeita a tendência do estruturalismo ao formalismo, em que o conteúdo é a própria forma. Sua contradição, segundo Jameson, é fomentar o isolamento da superestrutura.

Tal crítica encontra ecos nas análises do chamado “modernismo político cinematográfico” elaboradas por pesquisadores como Dana Polan e Sylvia Harvey. Eles observam a maneira distorcida com que Brecht foi lido na passagem entre os anos 1960 e 1970. Tal distorção já havia sido detectada por Barthélemy Améngual em edição de 1973 da revista *Ecran*. Ele comenta a onda de contestação do realismo surgida na crítica a partir de 1968. Brecht havia sido tomado como bandeira na cruzada antirrealista,

mas, apoiando-se em textos do próprio escritor, Améngual procura mostrar seu realismo dialético, a revelar em cada situação sua historicidade e as potencialidades nela contidas.<sup>6</sup>

Clamando pela revelação da materialidade do filme, a crítica politizada dos anos 1960 e 1970 culmina muitas vezes na valorização de filmes não representacionais, com o que permanece encerrada na discussão acerca da natureza da ilusão e da arte. Em Brecht, porém, se há uma reflexão sobre os meios de representação, esta preserva sempre uma tensão produtiva com a realidade social. Tudo depende, afirma Harvey (1982), da definição de realismo que se tome por base: se referida a um estilo particular ou a uma abordagem filosófica, relacionada à possibilidade de conhecimento do mundo. Em Brecht, havia um impulso por transformar a realidade em si e não somente suas representações. Na crítica de cinema dos anos 1960 e 1970, há uma interpretação formalizante de Brecht, em que a subordinação dos procedimentos estéticos à função social desaparece.

Em Brecht, tratava-se de criar um teatro de prazer e instrução para a classe trabalhadora, um teatro capaz de delimitar as diferenças de classe, promover a divisão do público. Visando um público de massas, ele elaborou suas peças num momento de efervescência da cultura popular de esquerda. Já o contexto histórico do modernismo político no cinema está marcado pela ausência de movimento de massas de esquerda, pelo domínio dos meios massivos de comunicação, pela fragmentação e marginalização dos grupos “dissidentes”, na emergência dos chamados novos movimentos sociais, observa Harvey (1982), e o modernismo político cinematográfico poderia ser acusado por seu elitismo.

6. Para explicar esta noção mais complexa de realismo, Améngual recorre à forma com que André Wurmser concebia o “realismo socialista”: “Quando o realismo socialista representa uma árvore no inverno, ele não a mostra, à maneira do naturalismo, como um tronco morto, deserto e negro, ele o mostra tal como é realmente, dialeticamente, quer dizer, prehe de seu futuro, habitado por uma seiva adormecida que não espera senão sua hora para despertar as folhas, as flores, os cantos dos pássaros” (Améngual, 1973: 13).

Há também o importante problema do prazer e da diversão, tão centrais na estética brechtiana. O que acontece na crítica da desconstrução é que o prazer vicário e *voyeurista* gerado pelo cinema dominante é negado com todo o prazer, como se não houvesse possibilidade de outro tipo de prazer: aquele reivindicado por Brecht era de outra natureza, e estava relacionado ao prazer de pensar.<sup>7</sup>

### **Uma pedra de toque nos debates sobre o cinema e política**

São pertinentes, de maneira geral, as críticas endereçadas ao chamado “modernismo político cinematográfico” dos anos 1960 e 1970. No entanto, parece ser na crítica e no mundo acadêmico anglo-saxão que realmente se dá a distorção do pensamento de Brecht. Entre os franceses, ainda que apareça em citações e epígrafes, não se encontra uma reivindicação de identidade entre o projeto de Brecht e aquele da desconstrução de corte estruturalista. Aí, talvez, se possa falar mais em interesses comuns, ideias partilhadas, do que numa apropriação direta de Brecht.

Por outro lado, tanto entre a crítica francesa como nas páginas de *Screen*, as análises apresentadas são conduzidas muitas vezes a partir de um ponto de vista teórico, abstrato, que perde de vista questões da historicidade do “texto” e de sua recepção. Trata-se de uma crítica prescritiva, não imanente. Quanto à distorção do pensamento de Brecht, além do filtro enviesador da psicanálise lacaniana (talvez mal aplicada ou demasiado simplificada) e do estruturalismo, o problema pode estar relacionado a uma assimilação das teorias de Brecht desacompanhada de um conhecimento aprofundado de sua obra teatral e literária. Em Brecht, a teoria está imbricada na prática e vice-versa. Se só se assimilam algumas de suas ideias – como aquelas das “Notas sobre *Mahagonny*” – perde-se de vista a dialética de seu pensamento.<sup>8</sup>

7. Exemplos desta rejeição ao prazer encontram-se em textos de Laura Mulvey e Peter Wollen publicados nesta época.

8. Uma maior consideração aos cineastas latino-americanos também poderia ter contribuído para tirar essa crítica de seu beco sem saída. Em *Dialética do espectador* (1984), Gutiérrez Alea comenta o problema, ao mencionar a *Nouvelle Vague*, que havia se ocupado de fazer a revolução na superestrutura, sem a preocupação de “comover a base” – desviando o sentido do termo de Marx da base econômica para a base da população. Embora os cineastas do moderno cinema da América Latina tenham

Mas, em que pesem os radicalismos da crítica dos anos 1960/1970, trata-se de um dos momentos mais prolíficos na história do pensamento sobre cinema, quando há uma rejeição da crítica impressionista e uma busca por rigor científico. Apesar de cair por vezes no dogmatismo, a produção crítica deste período assentou as bases para toda a reflexão posterior sobre o cinema. De acordo com Xavier (2005), se aí se cristalizou um momento polêmico na história do cinema, esta produção também representa um salto qualitativo na análise da “impressão de realidade” e das relações entre cinema e ideologia. De facto, se anteriormente já se havia apontado o poder de fascinação exercido pelo cinema, é aqui que se analisam a fundo seus mecanismos de funcionamento. Afinal, a participação afetiva do espectador é muito mais complexa no cinema do que no teatro.

E é por isso que, mesmo quando apenas nas entrelinhas, Brecht constituiu referência fundamental: pois é um ponto incontornável para qualquer reflexão sobre os fenômenos de identificação do público, sobre como gerar uma resposta ativa no espectador, sobre as relações entre arte, ideologia e política, sobre a função social da arte. Além de sua própria reflexão e prática sobre o meio em seu momento, Brecht representou um modelo tanto para a crítica quanto para importantes realizadores do cinema moderno e político – o que justifica atribuir-lhe um lugar na história do cinema.

### Referências bibliográficas

- Althusser, L. (1979). O ‘Piccolo’, Bertolazzi e Brecht. In *A favor de Marx* (pp.114-133). Rio de Janeiro: Zahar editores.
- \_\_\_\_\_ (1977). Freud e Lacan. In *Posições* (pp.9-37). Lisboa: Horizonte.
- \_\_\_\_\_ (1977). Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado. In *Posições* (pp.75-128). Lisboa: Horizonte.
- Améngual, B. (1973). Brecht et le réalisme. In *Brecht, le cinéma et nous. Ecran*, n.º 13, pp. 9-14.

recebido a atenção da crítica francesa, parece ter sido esta uma atenção que os viu como caso à parte, sem integrá-los aos debates gerais sobre as relações cinema/política/ideologia.

- Baudry, J-L. (1983). Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In I. Xavier (Org.), *A experiência do cinema* (pp. 383-399). Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme.
- Brewster, B. (1974). From Shklovsky to Brecht: a reply. In *Screen*, 15(2), Summer, 82-102.
- Browne, N. (Ed.). (1996). *Cahiers du Cinéma (1968-1972) – The Politics of Representation*. London: Routledge.
- Daney, S. (2007). *A rampa – Cahiers du Cinéma, 1970-1982*. São Paulo: Cosac Naify.
- Dort, B. (1960). Pour une critique brechtienne du cinéma. In *Cahiers du cinéma*, n.º 114, dez., pp.33-43.
- Gersch, W. (1975). *Film bei Brecht. Bertolt Brechts praktische und theoretische Auseinandersetzung mit dem Film*. Berlin: Henschel.
- Gutiérrez, A. T. (1984). *Dialética do espectador*. São Paulo: Summus.
- Gutierrez, M. A. (2019). Brecht: teoria e prática crítica dos meios. In *Imagofagia*, n.º 20, 143-166.
- \_\_\_\_\_ (2020). Um ‘experimento sociológico’: o lugar de Brecht na história do cinema. In *Cinema e outras artes*, vol.3 (pp.317-330). Covilhã: LabCom.IFP.
- Harvey, S. (1978). *May’68 and Film Culture*. London: BFI.
- \_\_\_\_\_ (1982). Whose Brecht? Memories from the Eighties. In *Screen*, 23(1), May-June, 45-59.
- Heath, S. (1974). Lessons from Brecht. In *Screen*, 15(2), Summer, 103-128.
- Jameson, F. (1980). *La cárcel del lenguaje: perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso*. Barcelona: Ariel.
- Lebel, J-P. (1989). *Cinema e ideologia*. São Paulo: Edições Mandacaru.
- Lellis, G. (1982). *Bertolt Brecht, Cahiers du Cinéma and Contemporary Film Theory*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- MacCabe, C. (1974). Realism and the cinema: notes on some Brechtian theses. In *Screen*, 15(2), Summer, 7-27.
- Machado, A. (2007). *O sujeito na tela – modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus.
- Marcuse, H. (1982). *Ideologia da sociedade industrial*. Rio de Janeiro: Zahar.

- Mascarello, F. (2001). *A screen-theory e o espectador cinematográfico: um panorama crítico*. In *Novos olhares*, n.º 8, 2.º semestre, 13-28.
- Mitchell, S. (1974). From Shklovsky to Brecht: some preliminary remarks towards a history of the politicisation of Russian Formalism. In *Screen*, 15(2), Summer, 74-81.
- Polan, D. (1985). The Politics of a Brechtian Aesthetics. In *The Political Language of Film and the Avant-Garde* (pp.79-99). Ann Arbor: UMI Research Press.
- Safatle, V. P. (2009). *Lacan*. São Paulo: PubliFolha.
- Stam, R. (1981). *O espetáculo interrompido: literatura e cinema da desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- \_\_\_\_\_ (2003). *Introdução à teoria do cinema*. 2.ª edição. Campinas: Papyrus.
- Walsh, M. (1981). *The brechtian aspect of radical cinema*. Londres: BFI.
- Xavier, I. (2005). *A opacidade e a transparência*. 3.ª edição revista e ampliada. São Paulo: Paz e Terra.

## **Filmografia**

- A mocidade de Lincoln (Young Mr. Lincoln)* (1939). John Ford (Realizador). EUA: Cosmopolitan, 20<sup>th</sup> Century Fox.
- Coup pour coup* (1972). Marin Karmitz (Realizador). França, Alemanha: MK2, WDR, Cinema Services.
- Kuhle Wampe (Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?)* (1932). Slatan Dudow (Realizador). Alemanha: Prometheus, Praesens.
- Méditerranée* (1963). Jean-Daniel Pollet (Realizador). França: Films du Losange.
- Othon* (1969). Jean Marie Straub e Danièle Huillet (Realizadores). França: Janus-Film, Klaus Hellwig.
- Tout va bien* (1972). Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin (Realizadores). França: Dziga Vertov.
- Z* (1969). Konstantinos Costa-Gavras (Realizador). Argélia, França: Office National pour le Commerce et l'Industrie Cinématographique, Reggane Films, Valoria Films.



# A INFLUÊNCIA BRECHTIANA NAS PROPOSTAS ESTÉTICAS DO NOVO CINEMA ALEMÃO

Liliana Rosa

## Introdução

Tendo como ponto de partida o diálogo que se estabelece entre o cinema e o drama, em particular, o novo cinema alemão e o teatro épico de Bertolt Brecht, este artigo tem como principal objectivo analisar a influência brechtiana nas propostas estéticas do novo cinema alemão através das seguintes etapas: num primeiro momento, convocando as propostas anti-aristotélicas do teatro épico de Bertolt Brecht; num segundo momento, expondo, caracterizando e aplicando alguns aspectos das propostas brechtianas a um *corpus* de filmes do novo cinema alemão (nomeadamente, os filmes de Alexander Kluge, Werner Schroeter, Hans-Jürgen Syberberg, Jean-Marie Straub, Danièle Huillet e Rainer Werner Fassbinder), suficientemente representativo para detectar tendências ou modelos neste assunto.

## 1. Propostas anti-aristotélicas do teatro épico de Bertolt Brecht: considerações gerais

Em *Poética*, Aristóteles (2008) debruça-se sobre o género da tragédia grega e manifesta a sua preferência, não só pelas narrativas lógicas e pelos acontecimentos cronológicos de causa e efeito, mas também pelas histórias que contemplam *princípio*, *meio* e *fim*. Como sabemos, este legado aristotélico torna-se a marca do classicismo dramático, estendendo-se também ao cinema.

O classicismo hollywoodiano é um bom exemplo deste legado aristotélico, uma vez que insiste permanentemente no apuramento das narrativas lógicas (Aumont, 2008).

Neste sentido, as propostas anti-aristotélicas do teatro épico de Bertolt Brecht surgem como uma resposta aos fundamentos de Aristóteles. A distanciação ou efeito de alienação<sup>1</sup> tem uma enorme influência nas propostas estéticas dos Novos Cinemas que emergem um pouco por todo o mundo, durante as décadas de 1960 e 1970. Afinados pelo diapasão do legado brechtiano, estes novos cinemas abandonam a representação naturalista e o realismo e optam por uma linguagem artística não-ilusionista, ou seja, o cineasta explicita, na sua obra, a mentira da representação. Com isto, o espectador é privado do efeito de entretenimento e é desafiado a assumir uma posição reflexiva e crítica em relação a essas imagens (Araújo, 2016).

De seguida, vamos analisar algumas estratégias utilizadas pelo novo cinema alemão para criar esse bloqueio ao espectador.

## **2. O legado brechtiano no novo cinema alemão**

No perímetro do novo cinema alemão, Alexander Kluge, Werner Schroeter, Hans-Jürgen Syberberg, Jean-Marie Straub, Danièle Huillet e Rainer Werner Fassbinder são alguns dos cineastas que seguem a herança brechtiana (Gemünden, 1994).

### **2.1. A narrativa não linear e o radicalismo da montagem**

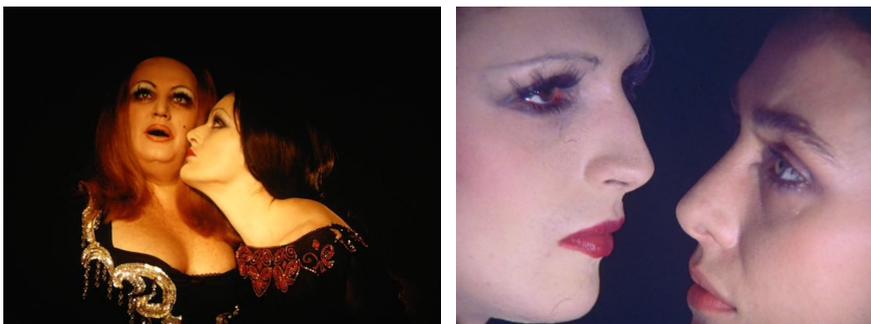
Uma das estratégias utilizadas pela maior parte dos cineastas do novo cinema alemão é o recurso às narrativas não lineares e às narrativas complexas com desenvolvimentos irregulares e desconexos. Daqui resultam filmes

1. Em traços gerais, distanciação ou efeito de alienação, em alemão *Verfremdungseffekt*, é um dos conceitos centrais do drama brechtiano e está relacionado com a distância entre o público e os actores da representação teatral e o texto da representação. A distanciação desafia o público para as suas potencialidades reflexivas, através de elementos que alertam o espectador para o carácter artístico e artificial da obra representada. Cenários, representação e sonoplastia são alguns desses elementos (Brecht, 1972). Assim, o “teatro épico” de Brecht está relacionado com a razão (*Verstand*) e não com a empatia (*Einfühlung*), processo a partir do qual o espectador se identifica com as personagens que actuam no palco e com as emoções dessas personagens (Willett, 1962).

com um forte carácter fragmentário, cujas cenas se constroem, muitas vezes, de forma autónoma, ou seja, cada cena assume por si só capacidade significativa, dispensando, assim, a dependência das outras cenas para a sua leitura.

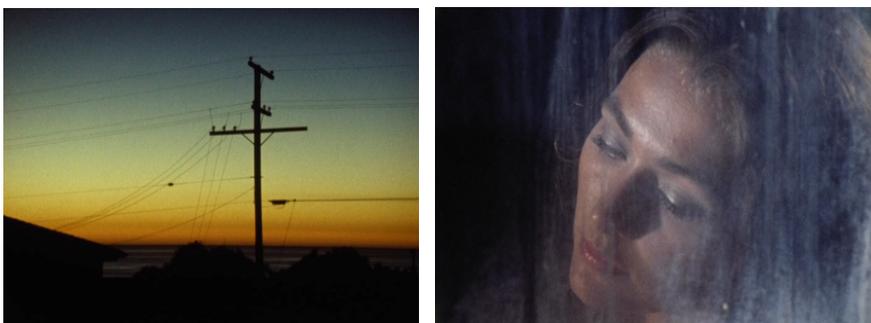
Alexander Kluge é um dos principais impulsionadores do novo cinema alemão e é, também, um dos cineastas que mais explora a complexidade narrativa. Na perspectiva de Kluge, o passado histórico da Alemanha é incongruente e perigoso e, por isso, só uma montagem radical consegue traduzir esse sem-sentido que caracteriza a história da Alemanha. Assim, a influência brechtiana no cinema de Alexander Kluge está associada, sobretudo, ao radicalismo da montagem que cria uma sensação de estranheza no espectador e, conseqüentemente, provoca um efeito de distanciamento (Bowie, 1986). Por exemplo, o filme *Vermischte Nachrichten* (1986) privilegia a complexidade à linearidade narrativa, a fragmentação à continuidade diegética. Note-se que o radicalismo da montagem de Kluge nem sempre foi bem compreendido pelo júri dos festivais e pelo público.

Outro cineasta cujo cinema pode ser analisado a partir da narrativa não linear é Werner Schroeter. Para as personagens dos filmes de Schroeter, nomeadamente os filmes *A Morte de Maria Malibran / Der Tod der Maria Malibran* (1972) e *Willow Springs* (1973), a história está relacionada com a memória e não com uma série de acontecimentos cronológicos. Uma vez que a memória tem um carácter fragmentário, para as personagens de Schroeter, a história é sempre um recorte cronológico (Corrigan, 1984). Por isso, as narrativas de *A Morte de Maria Malibran* e *Willow Springs* são apresentadas através: (a) de uma complexidade de perspectivas e materiais que podem provocar alguma confusão aos espectadores, na medida em que são presididos pela irrealidade dos acontecimentos; (b) das próprias histórias que parecem *pastiches* aleatórios que mudam no tempo e no assunto. O filme *A Morte de Maria Malibran* centra-se na história de uma cantora de ópera e na vontade criativa feminina que é representada numa escala de planos que varia entre planos aproximados e os *close-ups* das várias combinações das mulheres posicionadas sobre um fundo escuro (imagens 1 e 2).



Imagens 1 e 2: Fotogramas do filme *A Morte de Maria Malibran* (1972), de Werner Schroeter.

*Willow Springs* trata a história de três mulheres que se afastam dos homens e se isolam no deserto da Califórnia. Apesar de as personagens estarem isoladas no deserto, a fragmentação do filme faz distanciar o drama da realidade do deserto (imagem 3) para lugares mais próximos, reflectidos e artificiais da casa (imagem 4), nos quais o drama psicológico é descoberto e privado de qualquer realismo de distracção (Corrigan, 1984).



Imagens 3 e 4: Fotogramas do filme *Willow Springs* (1973), de Werner Schroeter.

## 2.2. A complexidade referencial

Outra estratégia utilizada pelo novo cinema alemão de forma a despertar o espírito crítico do espectador está relacionada com a complexidade de elementos referenciais que compõem a *mise-en-scène*.

Veja-se, por exemplo, o filme *Hitler, um filme da Alemanha / Hitler, ein Film aus Deutschland* (1977), de Hans-Jürgen Syberberg. Composto por quatro

partes – 1.<sup>a</sup> parte: “O Graal. Do freixo sagrado ao carvalho de Goethe em Buchenwald”; 2.<sup>a</sup> parte: “Um sonho alemão”; 3.<sup>a</sup> parte: “O fim de um conto de inverno” e 4.<sup>a</sup> parte: “Nós, filhos do Inferno” –, *Hitler, um filme da Alemanha* estabelece não só um diálogo com o passado histórico da Alemanha, nomeadamente a ascensão e queda do Terceiro Reich, como também dialoga com vários elementos referenciais do circo, do cinema, das feiras e das lojas de brinquedos (imagens 5 e 6).



Imagens 5 e 6: Fotogramas da primeira parte do filme *Hitler, um filme da Alemanha* (1977), de Hans-Jürgen Syberberg.

Esta diversidade e complexidade referencial convergem num grande exercício por parte dos espectadores ao nível da identificação e interpretação desses vários elementos que compõem a *mise-en-scène*. Contudo, esta complexidade referencial é apreendida, não só através dos vários objectos que estão distribuídos no palco como, por exemplo, bonecos, manequins, marionetas, candelabros (imagem 6), mas também através das várias projecções na tela posicionada no fundo do palco (imagens 7 e 8). Logo no início da primeira parte do filme, podemos observar um palco sem actores e com a projecção da residência de Munique do Rei Ludwig II da Baviera (imagem 7) (Elsaesser, 2012). Veja-se, também, a imagem 8, onde observamos a projecção de um salão de um dos edifícios magistras da época do nazismo. Veja-se, sobretudo, a relação que se estabelece entre a personagem (em escala pequena) e o espaço imponente (grande escala).



Imagens 7 e 8: Fotogramas das primeiras duas partes do filme *Hitler, um filme da Alemanha* (1977), de Hans-Jürgen Syberberg.

### 2.3. Híbridismo entre o ficcional e o documental

O esbatimento de fronteiras que se opera entre o ficcional e o documental é particularmente visível no cinema de Werner Herzog. Este cineasta procura lugares e paisagens distantes com a finalidade de se aproximar de outras comunidades e, por isso, os seus filmes são, por vezes, associados ao cinema etnográfico (Gonçalves, 2017). No entanto, longe de colocar a câmara à espera que os acontecimentos se desenrolem, Herzog intervém sobre as acções, por exemplo, através da criação de personagens, da sua interpretação dos significados simbólicos da matéria fílmica fornecida, muitas vezes, através da voz *off*. *Fata Morgana* (1971) é um filme muito representativo do encontro entre o cineasta e as diferentes paisagens (Argélia, Burkina Faso, Costa do Marfim, Quênia, Mali, Deserto do Sahara, Ilhas Canárias [Espanha], etc.) e entre o cineasta e o “outro”, sobre o qual opera.

Veja-se a importância dos planos aéreos em *Fata Morgana* (recurso estético utilizado por Herzog em outros filmes, tais como, por exemplo, *Lektionen in Finsternis* [1992], *La souffrière – Warten auf eine unausweichliche* [1977]) e a forma como esses planos aéreos percorrem ininterruptamente as diferentes paisagens, explorando as suas formas, cores e volumes. Veja-se, também, a forma como o “outro” é apresentado apenas como alguém que pertence a um determinado lugar e comunidade. São personagens que não apresentam

profundidade psicológica e funcionam apenas como “ilustração” do contexto ao qual pertencem. A esta aproximação ao “outro” sob o seu ponto de vista autoral e a esta plasticidade das imagens, Herzog acrescenta a sua interpretação dos significados simbólicos através da voz *off*, que remete o espectador para o onírico e para o sagrado através do mito da criação. Esta voz *off* que acompanha as imagens é intercalada com longos momentos musicais que conduzem o espectador a amplos períodos de contemplação e de reflexão.

#### **2.4. O domínio da palavra e a excessividade teatral**

Outro impulso brechtiano no novo cinema alemão está relacionado com o domínio da palavra, isto é, podemos observar uma predominância da palavra em muitos filmes do novo cinema alemão, na medida em que a palavra preconiza o avanço narrativo: a palavra faz recuar e avançar a acção, ao mesmo tempo que estimula o espírito crítico do espectador. O domínio da palavra é uma característica transversal a todos estes filmes: *Vermischte Nachrichten* (1986), de Alexander Kluge; *Karl May* (1974) e *Hitler, um filme da Alemanha* (1977), de Hans-Jürgen Syberberg; *Fata Morgana* (1971), de Werner Herzog; *A Morte de Maria Malibran* (1972) e *Willow Springs* (1973), de Werner Schroeter.

Em relação a estes dois últimos filmes, *A Morte de Maria Malibran* e *Willow Springs*, falámos anteriormente da complexidade narrativa que os caracteriza. A essa complexidade narrativa queremos acrescentar o facto de essas narrativas serem apresentadas através: (a) de uma excessividade teatral que se verifica nas poses longas e exageradas das personagens e na excessividade dos trajes e maquilhagem que utilizam (imagens 9 e 10); (b) de um diálogo que oscila entre silêncios prolongados e frases poéticas muito exageradas. É, pois, uma estética da excessividade que melhor traduz o exagero teatral impresso nos filmes de Schroeter.



Imagens 9 e 10: Fotogramas dos filmes *A Morte de Maria Malibran* (1972) e *Willow Springs* (1973), de Werner Schroeter.

## 2.5. A não-representação dos actores e o recurso a actores não-profissionais

A não-representação dos actores é outra influência brechtiana no novo cinema alemão. Note-se que, quando falamos de uma não-representação dos actores, referimo-nos a uma representação dos actores que não está relacionada com o virtuosismo da interpretação, mas, sim, com a ideia de que o actor deve mostrar-se como actor, no sentido de eliminar a ilusão e o processo catártico no espectador. Dito de outro modo, o actor revela ao espectador que está a representar uma personagem e pode, inclusivamente, posicionar-se reflexivamente em relação a essa personagem. Algumas estratégias utilizadas pelo actor são: (a) a citação do texto de uma forma anti-naturalista, que se traduz, muitas vezes, numa dicção extremamente cuidada (palavras e frases muito bem ditas e articuladas); (b) os gestos inexpressivos ou desajustados; (c) os corpos e vozes esvaziados de emoção; (d) a possibilidade de um actor representar mais do que uma personagem, entre outros. Todas estas estratégias convergem num objectivo comum: imprimir um carácter inexpressivo e anti-naturalista à representação (Araújo, 2016). Por exemplo, nas quatro partes que constituem o filme *Hitler, um filme da Alemanha*, podemos observar, várias vezes, os actores a lerem um texto que têm nas mãos (imagem 11). Também podemos observar esta estratégia no filme *A Morte de Maria Malibran* (imagem 12).



Imagens 11 e 12: Fotogramas dos filmes *Hitler, um filme da Alemanha* (1977), de Hans-Jürgen Syberberg, e *A Morte de Maria Malibran* (1972), de Werner Schroeter.

A não-representação dos actores como uma estratégia que procura o efeito de distanciamento conduz-nos a outra estratégia utilizada por vários cineastas do novo cinema alemão – o recurso a actores não-profissionais –, na medida em que, através dos gestos desajustados ou forçados e da citação do texto de uma forma anti-naturalista, imprimem um carácter inexpressivo à representação (Cánepa, 2006; Fisher, 2010). O carácter inexpressivo e anti-naturalista promovido pelo recurso a actores não-profissionais pode ser observado, por exemplo, no filme *Não reconciliados, ou Só a Violência Ajuda onde a Violência Reina / Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht* (1965), de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet.

Note-se que o recurso a actores não-profissionais por parte de alguns cineastas pode ser analisado, por um lado, como uma estratégia da distanciação brechtiana, ao nível da representação, e, por outro lado, como uma solução que responde aos orçamentos baixos que caracterizam a produção do novo cinema alemão.

## **2.6. A fusão entre elementos estéticos brechtianos e elementos estéticos hollywoodianos**

Se Alexander Kluge, Werner Schroeter, Hans-Jürgen Syberberg, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet são mais ortodoxos no recurso à estética brechtiana, Rainer Werner Fassbinder procura, sobretudo, fundir elementos

estéticos brechtianos e elementos estéticos dos géneros hollywoodianos, nomeadamente, o *western*, o melodrama, o *film noir* (Gemünden, 1994). Na nossa opinião, a singularidade do cinema de Fassbinder traduz-se, sobretudo, na fusão entre as estratégias de distanciamento brechtianas<sup>2</sup> e as fórmulas de identificação hollywoodianas, cujo objectivo principal é instalar e subverter os dois tipos de discurso, particularmente visível em *O soldado americano / Der amerikanische Soldat* (1970), um filme de *gangsters*; e *O medo come a alma / Angst essen Seele auf* (1973), um melodrama (Gemünden, 1994).

Juntamente com os filmes *O amor é mais frio do que a morte / Liebe ist kälter als der Tod* (1969) e *Os deuses da peste / Götter der Pest* (1970), o filme *O soldado americano* completa a trilogia de filmes de *gangsters* realizados por Fassbinder. Todos estes filmes têm em comum: (a) um baixo custo de produção; (b) são filmes a preto-e-branco; (c) foram filmados em Munique; (d) centram-se na vida de pessoas que vivem na subterraneidade da grande cidade (indigentes, assassinos profissionais, raparigas da noite, polícias, etc.). Em termos estéticos, estes filmes de *gangsters* partilham alguns aspectos: (a) o traço sombrio; (b) o ritmo lento que dá um carácter monótono aos filmes; (c) a sensação de planicidade que afasta os filmes do realismo; (d) a representação dos actores afastada do naturalismo (os actores dizem as suas falas sem se identificarem com as suas personagens). Note-se que a representação estilizada dos actores e a sobriedade dos diálogos e dicção bloqueiam qualquer envolvimento dos espectadores com as personagens, conduzindo, assim, os espectadores a um espaço de reflexão (Gemünden, 1994).

O melodrama é também outro género cinematográfico hollywoodiano explorado por Fassbinder. Influenciado pelos melodramas de Douglas Sirk, Fassbinder realiza melodramas onde explora a tensão entre o género hollywoodiano e o modelo brechtiano, tais como, por exemplo, *O medo come a alma* (1973) e *Amor e Preconceito / Fontane Effi Briest* (1974).

2. No sentido de politizar a cultura popular americana, Fassbinder recorre a algumas premissas brechtianas, nomeadamente: (a) o envolvimento do espectador através da sua própria posição reflexiva e crítica (em vez da identificação hollywoodiana que faz com que os espectadores sejam conduzidos pelas emoções e pelos sentimentalismos das personagens); (b) a interrupção, mas não eliminação, da ilusão dramática; (c) a preferência pela fragmentação e pelo episódio, em detrimento da harmonia (Gemünden, 1994).

*O medo come a alma* narra a história de amor entre uma viúva de sessenta e poucos anos e um jovem marroquino que é mecânico de carros. O filme constrói uma parábola social sobre a sociedade alemã contemporânea. Neste filme, são utilizadas várias estratégias que promovem a distanciamento brechtiano: (a) o enquadramento das personagens em portas, janelas e escadas (imagens 13 e 14); (b) ângulos da câmara pouco convencionais (imagens 15 e 16); (c) uma estranha justaposição de planos fixos e pontos de vista subjectivos; (d) a representação inexpressiva dos actores e a sobriedade dos diálogos e dicção (Gemünden, 1994).



Imagens 13, 14, 15 e 16: Fotogramas do filme *O medo come a alma* (1973), de Rainer Werner Fassbinder.

Também *Amor e Preconceito* é um melodrama que resulta da adaptação fílmica *Effi Briest* (1986), do escritor alemão Theodor Fontane. Neste filme, o distanciamento brechtiano pode ser analisado através de algumas estratégias ao nível da representação (personagens muito decorosas e cortesãs umas com as outras que dialogam entre si através de uma linguagem muito sofisticada), e outras estratégias tais como, por exemplo, a reflexão e a

refracção das personagens através dos espelhos, molduras, soleiras e janelas. Tal como as personagens nos melodramas sirkianos, em *Amor e Preconceito* (1974), as personagens aparecem, muitas vezes, nos limites das janelas, molduras, espelhos e portas (Almond, 2016). Se todos estes quadros no filme podem ser lidos como metáforas do aprisionamento das personagens, as reflexões das personagens nos espelhos, nos vidros, etc., são estratégias que conduzem o espectador a uma enorme desorientação espacial.

## Conclusão

Ao longo deste artigo, analisámos a influência brechtiana nas propostas estéticas do novo cinema alemão, nomeadamente nos filmes de Alexander Kluge, Werner Schroeter, Hans-Jürgen Syberberg, Jean-Marie Straub, Danièle Huillet e Rainer Werner Fassbinder.

Tivemos a oportunidade de observar que o impulso brechtiano na obra destes cineastas está associado, por exemplo: (a) à narrativa não linear (enquanto, em Kluge, a não linearidade narrativa está relacionada com um sem-sentido que traduz a história da Alemanha; em Schroeter, a não linearidade narrativa reflecte o facto de a história estar mais relacionada com a fragmentação da memória do que com o resultado de um conjunto de acontecimentos cronológicos e lineares); (b) à complexidade referencial, por exemplo, dos elementos que compõem a *mise-en-scène*, particularmente visível em Syberberg; (c) ao hibridismo entre o ficcional e o documental que se manifesta, sobretudo, em Herzog; (d) ao domínio da palavra, que se assume como uma estratégia utilizada pela maior parte dos cineastas no novo cinema alemão; (e) à excessividade teatral e à não-representação dos actores, especialmente visível em Schroeter e Syberberg; (f) o recurso a actores não-profissionais é uma estratégia particularmente utilizada pelos cineastas Straub e Huillet.

Verificámos, também, como o cinema de Fassbinder é um caso singular no interior deste cinema que se deixa influenciar pelo legado brechtiano, na medida em que Fassbinder procura, sobretudo, fundir as estratégias brechtianas e os géneros cinematográficos hollywoodianos.

## Referências bibliográficas

- Almond, A. (2016). Reading Rainer Fassbinder's adaptation *Fontane Effi Briest*. *Cultura. International Journal of Philosophy of Culture and Axiology*, 13(2), 83-102. Bern: Peter Lang Academic Publishing.
- Araújo, N. (2016). *Cinema Português: interseções estéticas nas décadas de 60 a 80 do século XX*. Lisboa: Edições 70.
- Aristóteles. (2008). *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Aumont, J. (2008). *O Cinema e a Encenação*. Lisboa: Edições Texto e Grafia.
- Bowie, A. (1986). Alexander Kluge: An Introduction. *Cultural Critique*, n.º 4, (Outono), 111-118. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Brecht, B. (1972). *Écrits sur le théâtre*, 2 vols. Paris: L'Arche Éditeur.
- Cánepa, L. (2006). Cinema Novo Alemão. In F. Mascarello (Org.), *História do Cinema Mundial* (pp. 311-330). Campinas, São Paulo: Papyrus.
- Corrigan, T. (1984). On the Edge of History: The Radiant Spectacle of Werner Schroeter. *Film Quarterly*, 37(4), (Verão), 6-18. Califórnia: University of California Press.
- Elsaesser, T. (2012). *Our Hitler*: A Film by Hans-Jürgen Syberberg. In K. Machtans et al. (Eds.), *Hitler – Films from Germany*. London: Palgrave Macmillan.
- Fisher, M. (2010). Solidarity Not Identification: Straub-Huillet's Radical Cinema. In *Film Quarterly*, 64(1), (Outono), 46-52. Califórnia: University of California Press.
- Gemünden, G. (1994). Re-Fusing Brecht: The Cultural Politics of Fassbinder's German Hollywood. *New German Critique*, n.º 63, (Outono), Special Issue on Rainer Werner Fassbinder, 54-75. Durham: Duke University Press.
- Gonçalves, I. (2017). Werner Herzog, documentales de viaje: *Fata Morgana*, *La Soufrière*, *A la espera de una catástrofe inevitable*, *Wodaabe*, *Pastores del sol*, *Jag Mandir*. In *Cuaderno 62*. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.

## Filmografia

- A morte de Maria Malibran / Der Tod der Maria Malibran* (1972). W. Schoeter (Realizador). Alemanha: Edition Filmmuseum.
- Amor e preconceito / Fontane Effi Briest* (1974). R. W. Fassbinder (Realizador). Alemanha: Arthaus.
- Fata Morgana* (1971). W. Herzog (Realizador). Alemanha: Kinowelt Home Entertainment.
- Hitler, um filme da Alemanha / Hitler, ein Film aus Deutschland* (1977). H.-J. Syberberg (Realizador). Alemanha: Filmgalerie 451.
- Karl May* (1974). H.-J. Syberberg (Realizador). Alemanha: Filmgalerie 451.
- La souffrère – Warten auf eine unausweichliche Katastrophe* (1977). W. Herzog (Realizador). Itália: Ripley's Home Video.
- Lektionen in Finsternis* (1992). W. Herzog (Realizador). Alemanha: Arthaus.
- Não reconciliados, ou Só a Violência Ajuda onde a Violência Reina / Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht* (1965). J.-M. Straub & D. Huillet (Realizadores). Estados Unidos da América: New Yorker Films.
- O amor é mais frio do que a morte / Liebe ist kälter als der Tod* (1969). R. W. Fassbinder (Realizador). Estados Unidos da América: The Criterion Collection.
- O medo come a alma / Angst essen Seele auf* (1973). R. W. Fassbinder (Realizador). Estados Unidos da América: The Criterion Collection.
- O soldado americano / Der amerikanische Soldat* (1970). R. W. Fassbinder (Realizador). Estados Unidos da América: The Criterion Collection.
- Os deuses da peste / Götter der Pest* (1970). R. W. Fassbinder (Realizador). Estados Unidos da América: The Criterion Collection.
- Vermischte Nachrichten* (1986). A. Kluge (Realizador). Edition Filmmuseum.
- Willow Springs* (1973). W. Schroeter (Realizador). Alemanha: Alive Vertrieb und Marketing.

# HELENA DE TROIA E A ROMANTIZAÇÃO DA FEMINILIDADE HELÊNICA NAS OBRAS CINEMATOGRAFICAS NORTE-AMERICANAS

Sílvia Cristina da Silva Botti Wichan

## Introdução

Em *Poética*, Aristóteles considera que “não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade” (1991: 256). Mediante os incômodos e as incertezas provocadas no inconsciente coletivo através da complexidade de Helena ainda na atualidade, compreende-se a excelência homérica. O objetivo deste artigo é apresentar e analisar a feminilidade helênica na indústria cinematográfica norte-americana considerando, para tanto, a relação com os períodos históricos em que foram produzidas.

Não há dúvidas quanto à atemporalidade de Helena de Troia. Retratada desde a Antiguidade Clássica pelas mais diversas expressões artísticas, a personagem homérica, em qualquer uma de suas abordagens, revela-se complexa e fascinante e, por isso, é uma das mais importantes representantes da feminilidade na literatura clássica ocidental. A questão que motivou esse artigo é a seguinte: se a misoginia era prática social comum na Antiguidade Clássica, sob quais perspectivas as personagens clássicas são retratadas pelas obras cinematográficas? Como o espectador comum compreende essas reproduções?

Rainha, semideusa na sua gênese e protegida de Afrodite, a espartana não era uma mulher comum à sua época “por quem tantos em Tróia hão perecido longe da mesma pátria” (Homero, 2009: 77). Homero apresenta Helena em um *status* social privilegiado, observado diante da possibilidade de expressar-se, inclusive em público, diferentemente do tratamento dado pelo poeta, por exemplo, à Criseida e à Briseida, que, embora apresentadas desde o primeiro canto da epopeia, respectivamente, não possuem falas. Considerada a primeira mulher a ter voz ativa no âmbito ficcional da literatura ocidental e dotada de altas faculdades retóricas – que a tornavam uma oradora perfeita do ponto de vista aristotélico –, Helena de Troia alcança seus intentos através da persuasão. Assim, mesmo em uma sociedade misógina como a Clássica, a rainha espartana desempenhava um papel social superior às demais, muito embora não se desconsidere Clitemnestra, Penélope, Hécuba e Andrômaca como importantes personagens representativas do poder feminino na Antiguidade.

### ***A vida privada de Helena de Troia (1927)***

*A vida privada de Helena de Troia (1927)* é o primeiro registro de filme norte-americano com a personagem homérica. Através da comédia, Alexander Korda aborda a guerra mitológica de maneira irônica e inovadora ao apresentar os personagens clássicos com comportamentos e necessidades contemporâneos. O matrimônio entre o casal real existe somente para cumprimento de uma formalidade social. Helena e Menelau dividem a mesma casa, porém, não possuem envolvimento afetivo. Menelau é um marido frio, distante e desinteressado em sua esposa.

A oração de Helena para a deusa do amor já sinaliza uma justificativa para o adultério com Páris.

Está tudo errado, Afrodite. O dia inteiro ele está muito ocupado. A noite inteira ele está muito cansado. À noite, ele ronca [corte para a estátua de Afrodite de Cnido, com um close em sua mão sobre o peito] ... Casamento é somente trocar a atenção de uma dúzia de homens pela falta de atenção de um. (Coelho, 2013: 199, tradução nossa.)

O encontro de Páris e Helena é omitido em cena, resumido por uma placa: “O mais importante encontro da história. Helena encontra-se com Páris” (*Ibid.*: 200, tradução nossa). Na cena seguinte, já aparecem em ação, em fuga para Troia. Algumas particularidades fundamentais do cinema hollywoodiano que perduram até aos dias atuais – como a supervalorização dos recursos estéticos e dos custos financeiros como critérios para denotar qualidade fílmica – já podem ser notadas nesta obra de Korda.



Figura 1: À esquerda, Maria Korda e sua Helena *flapper*. À direita, Telêmaco e Helena conversam intimamente na presença de Menelau e Eteoneu.

O desejo e a beleza são elementos intrínsecos nas representações de Helena. O estereótipo do feminino europeu e de beleza clássica são personificados pela atriz Maria Korda: loira e de traços suaves. A popularização do cinema faz com que os grandes investidores enxerguem não só a possibilidade de lucrar diretamente com as apresentações dos filmes, mas também através do uso das produções como vitrines comerciais, conforme o trecho extraído de um dos cartazes publicitários:

It took over a year and cost over a million dollars to bring Helen and your playmates to the screen. Hundreds of beautiful women-gorgeous clothes-dazzling pageants of breath-taking splendor-all woven into this sensational movie that has sent the critics searching for new words to describe it.

O glamoroso vestuário utilizado pelas “hundreds of beautiful women-gorgeous” destaca-se para além das propagandas promocionais, merecendo enfoques específicos durante todo o filme. Como exemplo, observa-se a cena da fuga de Páris e Helena. Em meio à tensão e agilidade necessárias ao momento, Andraste encontra-se visivelmente atrapalhada ao ter de carregar tantas caixas. Questionada por Páris sobre a situação, Helena responde que “uma mulher moderna não pode fugir sem seu guarda-roupas e sua empregada” (*Ibid.*: 201, tradução nossa).

Após o resgate de Helena e a morte de Páris, Telêmaco chega a Esparta desejoso por conhecer a famosa e bela rainha.

(Telêmaco) Eu sou o Príncipe de Ítaca. Desejo ver a Rainha.

(Helena para Andraste, sendo observada às escondidas por Menelau) Traga-me algumas tarefas domésticas. Vou ser doméstica.

(Eteoneu para Menelau) O Príncipe de Ítaca está chamando – e eu advirto você – Ele possui muito boa aparência.

(Menelau) Mostre-o – e não se preocupe, eu fiz Helena perceber o lugar de uma esposa. (Eteoneu) Lembre-se! A última vez que um Príncipe chamou você – você teve de chamar o Exército. (Telêmaco) Ouvi falar tanto da Rainha – as suas roupas ousadas, a sua beleza deslumbrante. Eu vim só para vê-la. (Menelau) Meu caro jovem amigo, Helena mudou. O rosto que lançou mil navios nunca mais o poderia fazer. (Coelho, 2013: 202, tradução nossa.)

Ao ver a beleza do príncipe, Helena muda de ideia e desce as escadas adornada e esvoaçante em seu vestido.

Menelau, parecendo lembrar o quadro da visita de outro belo príncipe, pede a sua esposa que entretenha o hóspede. Enquanto eles se sentam e o jovem diz à bela espartana que, após ouvir tantas histórias de seus amores, tem certo receio de ficar a sós com ela, Menelau deixa a sala

para encontrar seu amigo Eteoneu – sentado na entrada do palácio –, a quem diz: ‘Amanhã certamente vamos à pesca – pois parece que Helena irá fazer uma pequena viagem à Ítaca’. (*Ibid.*: 203, tradução nossa.)

Para o Menelau de Korda, a infidelidade de Helena não constitui um problema. Pelo contrário, enquanto a rainha mantém-se entretida em suas aventuras amorosas, o rei aproveita para desfrutar de momentos de lazer na companhia de seu amigo Eteoneu. A indiferença de Menelau é ainda mais evidenciada quando, ao saber da fuga de sua esposa com o príncipe troiano, o rei anima-se e prepara-se para mais uma pescaria. Ao perceber os olhares de reprovação de seus guerreiros Ájax, Aquiles e Ulisses, Menelau abdica do lazer e volta-se para a guerra em nome do resgate de sua honra. A construção de uma perspectiva romântica pelo espectador sobre o filme de Korda é inviabilizada devido a dois principais aspectos consolidados na cena final descrita acima: o cariz *vamp* de Helena e a conivência/indiferença de Menelau em relação aos adultérios cometidos pela esposa. A relação de Helena com Páris é apresentada como mais um dos casos extraconjugais da rainha na tentativa de suprir a carência afetiva de seu relacionamento com Menelau. Dessa forma, entende-se que a principal motivação para a guerra não se constitui no evento do adultério – pois era consensual na relação entre o casal espartano, conforme se percebe na cena final com Telêmaco –, mas ao impacto negativo da repercussão social sobre a honra do rei.

### ***Helena de Troia (1956)***

Sob a censura imposta pelo Código Hays e a Legião da Decência, entre 1934 e 1967, e impulsionado pelo surgimento dos filmes *péplum*, na Itália, o cinema norte-americano volta a produzir obras de temas universais, sobretudo religiosos e mitológicos. O apelo moral e ideológico do *American Life Style* passa a ditar as regras na indústria cinematográfica sob interferência direta da Igreja Católica. Em um período de efervescência de guerras e pós-guerras, os anos 50 apresentam-se muito mais conservadores do que os anos 20. O ideal de beleza está fundamentado na valorização do branco, do ariano, das origens clássicas europeias, na pureza racial. A figura feminina volta para

os padrões patriarcais: passiva, inferior ao homem, gentil, inocente, sensual, usando cores suaves no vestuário, maquiagem e unhas. Logo, a forma como uma mulher era vista determinava o seu destaque – ou não – em um círculo social. Já consolidado como instrumento de propaganda, inclusive política, o cinema influencia a cultura através de seus estereótipos. As *pin-ups* tornam-se o modelo de sexualidade, inocência e objetificação sexual.



Figura 2: À esquerda, Rossana Podestà e sua Helena *pin-up*. À direita, cena de Helena e Páris.

Dirigida por Robert Wise, a produção ítalo-norte-americana, estrelada por Rossana Podestà, desenvolve-se sobre a luta de Páris e Helena para viverem seu amor. O amor *sem lógica* de Páris é consequência do feitiço divino provocado por Afrodite. A primeira cena de Helena apresenta a rainha como a encarnação da deusa: emergindo do mar, com seus longos e loiros cabelos penteados em uma trança e usando um vestido rosa-claro tipicamente grego – entretanto, bem acinturado numa clara alusão às *pin-ups*. Essa percepção imagética é confirmada com a declaração de Páris que a chama de Afrodite assim que a vê se aproximar. Ao longo do filme, por diversas vezes, o príncipe irá referir-se dessa maneira a Helena, pois, confundido pela beleza e força de ambas, “esquece que ela é mulher e não deusa”. De imediato, mostra-se persuasiva, inteligente e estratega, porém, bondosa e leal com os vulneráveis, com seus criados e com os inocentes. Ao encontrar Páris na praia após o naufrágio de seu barco, apresentando sinais de delírio e confuso, Helena desafia as leis espartanas para preservar a vida do estrangeiro. Não o entrega aos soldados reais e conta com a ajuda de amigos para

mantê-lo a salvo. Helena não revela a sua real identidade e diz ao rapaz que é apenas uma criada da rainha. A partir deste momento, passa a arriscar o próprio destino em defesa do rapaz, motivada não só pela defesa da vida do príncipe, mas já demonstrando desejo e atração entre ambos, conforme evidenciado na fala de Helena: “Se ele fosse velho e feio a rainha poderia ajudá-lo, porém ele não é velho e nem feio” (22’30”). Durante o diálogo inicial de Helena e Páris, é apresentado para o espectador o ambiente hostil em que vive a rainha e as divergências entre a personalidade romântica do jovem príncipe e a do violento rei espartano. O adultério é consumado através de um beijo (24’58”) em um encontro, ainda sob a falsa identidade adotada por Helena, onde Páris declara ser capaz de se apaixonar por uma escrava (24’48”).

Em oposição ao encontro divino e romântico protagonizado com Páris, a primeira cena íntima entre Helena e Menelau é marcada pela agressividade do rei espartano (35’29”). O diálogo a seguir reforça a ideia do ambiente conjugal. Quando questionada por Menelau se já conhecia Páris, Helena mantém-se calada e caminha para a porta, enquanto o rei, enraivecido, declara (37’27”):

Menelau: “Silenciosa como sempre. Nenhuma palavra para mim, seu marido.” [Helena, em silêncio, segue em direção à porta, de costas para o rei. Menelau anda rapidamente e segura Helena de maneira agressiva pelos braços.]

Menelau: “Sou seu marido! Não faça isso!”

[Menelau vira Helena à força. Em silêncio, ela o encara.]

Menelau: “Diga ‘marido’ para mim. Diga ‘marido’ para mim.” [Ele a puxa bruscamente contra o seu corpo. Helena permanece em absoluto silêncio enquanto mantém seus braços cruzados, em defesa, entre o seu corpo e o dele. As mãos do rei deslizam em direção ao seu pescoço, em menção de enforcá-la. Helena mantém o olhar fixo nos olhos do rei. Ele a solta. Ela abaixa os braços.]

Menelau: “Posso pensar em muitas maneiras de lidar com o seu troiano, Helena.”

[O rei deixa o quarto. Helena, com olhar aflito, chama Andraste.](38’56’)

Por meio de articulações com seus fiéis subalternos, Helena desafia os desígnios do rei e consegue planejar o retorno de Páris em segurança para Troia. Porém, durante a despedida do casal, a chegada repentina dos soldados espartanos faz com que ambos se lancem ao mar e sigam para Troia. Para proteger a reputação de seu irmão, Agamémnon utiliza o argumento do “rapto”. No entanto, a ironia de Ulisses evidencia a consciência dos aliados reais sobre a partida voluntária de Helena.

As vestimentas de Helena também são incluídas no contexto de transformação da personagem. Em Esparta, ela usa tons claros e pastéis. Em Troia, usa tons mais escuros. Durante a cena em que se entrega para os gregos a fim de interromper a guerra, usa preto em sinal de luto pela própria vida. O episódio da redenção de Helena na tentativa de interromper a guerra marca a mudança na aceitação da rainha pela sociedade e família real troiana. Hécuba refere-se a ela como “mulher com determinação, uma rainha com mais coragem do que eu teria tido para navegar contra as marés dos céus” (87’).

Em meio ao cenário de guerra, Páris duela com Menelau e é morto covardemente por um dos soldados espartanos. Ao vê-lo expirar nos braços de Helena, Menelau a ergue pelos braços, de maneira agressiva. Ele ordena que ela siga para o seu navio e se limpe do sangue do amado. Ela diz que “nunca poderá se limpar, pois também é o meu sangue” (119’) e segue sozinha, deixando Menelau diante de todos os soldados. Na cena final, volta para Esparta recordando-se das juras de amor eterno trocadas com Páris.

Através do distanciamento, do silenciamento e da postura racional, Helena encontrou uma maneira de sobreviver em um casamento com um homem nitidamente agressivo. Apesar de submetida social e hierarquicamente a seu esposo, Helena demonstra-se resistente às atitudes violentas de Menelau.

Ao longo da trama, Helena é transportada de causadora do mal para instrumento através do qual os gregos são desmascarados, conferindo, inclusive, credibilidade às previsões de Cassandra, conforme verifica-se no discurso de Hécuba (93’).

### ***As Troianas (1971)***

Com o fim do Código Hays, em 1967, a abordagem romântica da feminilidade helênica no cinema norte-americano é logo substituída por uma representação sedutora e voraz de Irene Pappás, que lhe garantiu o National Board of Review de Melhor Atriz. Baseado na obra homônima de Eurípedes, a obra é uma adaptação bastante aproximada do texto original. Porém, como adaptação, sofre algumas interferências que contribuem para intensificar a representação de Helena como manipuladora e individualista. Dirigido, produzido e roteirizado por Michael Cacoyannis, *As Troianas* (1971) apresenta o cenário pós-invasão grega, com a cidade já devastada. Restam em Troia somente as mulheres, destinadas à própria sorte como espólios de guerra.

A narrativa é feita sob a perspectiva da família real troiana. Hécuba, Andrômaca e Cassandra são as porta-vozes das dores, revoltas, sofrimentos, lutos, perdas, inseguranças e medos vividos pelas mulheres troianas. Mesmo em um cenário de caos, a altivez, a honra, o orgulho e a nobreza da rainha demonstram-se firmes em seu discurso durante toda a obra. Helena só é revelada aos 66’25” decorridos, após a exposição do ambiente pós-guerra e as trágicas consequências para o povo troiano. Mantida em cativeiro, a sua primeira aparição é cercada de mistério e tensão. Enquanto os soldados transportam um balde de água, as mulheres, com sede e fome, apelam por um pouco da água. Mediante a negativa dos militares aos apelos das troianas, iniciam uma luta corporal pela disputa da água. Helena, presa, observa a movimentação. Ela pede a um dos soldados que lhe dê água. O soldado concede a ela não somente um copo, mas toda a bacia de água, o que provoca, imediatamente, reações de oposição por parte das mulheres. Helena, então, despe-se e banha-se completamente nua na bacia diante dos olhares de todos. As troianas gritam e apedrejam a cela. Os soldados agem

usando de força para contê-las. Com o avanço das mulheres enfurecidas contra Helena, os soldados chamam Menelau para impedir que a matem. Ele afirma que ela deve estar viva para o desfile triunfal dos gregos como “um troféu ensanguentado; só que de puro ouro” (69’53”) e ordena que a libertem. Nesse momento, destaca-se mais uma vez a superioridade da rainha em detrimento das troianas. Enquanto estas – fora da prisão – eram distribuídas à revelia como espólios de guerra, tratadas como produtos, Helena – a única estrangeira e no cárcere – era resgatada.

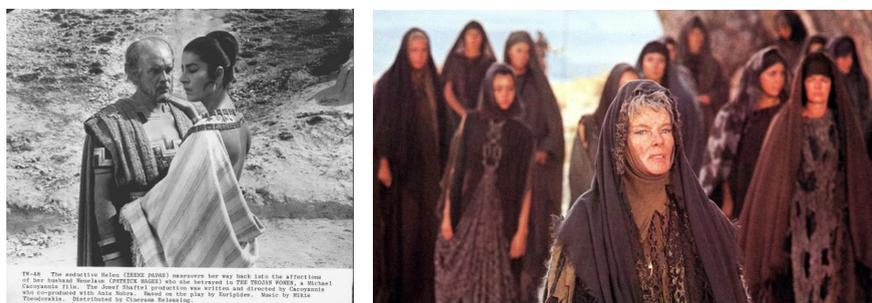


Figura 3: À esquerda, Irene Pappás interpreta uma Helena *vamp*. À direita, Katharine Hepburn como Hécuba e as mulheres troianas.

O traje real de Helena contrapõe-se nitidamente às demais. As troianas apresentam vestidos e véus pretos em sinal de luto e seus semblantes estão marcados pela dor e tristeza. Helena surge em meio aos soldados, maquiada, de cabelos penteados e adornada, usando um vestido branco com um decote profundo nas costas. Ao avistá-la, as mulheres imediatamente lançam maldições sobre ela. Seu semblante é altivo e só mudará durante seus apelos retóricos ao esposo pela própria vida. Após intervenção direta de Hécuba a Menelau e a advertência da rainha troiana de que não olhasse para sua esposa, pois “ela se apodera da vontade dos homens com o olhar” (73’02”), inicia a retórica de Helena. Menelau segue os conselhos de Hécuba e, estando a evitar encarar sua esposa, declara a sua sentença de morte. Porém, Hécuba intervém a favor do cumprimento do direito de defesa de Helena. Em seu discurso, Helena defende que todos os envolvidos têm culpa (76’15”).

“Primeiro, quem começou isso tudo?”

[Dirige-se para Hécuba.]

“Ela. Ao dar a luz a Páris. Quem mais é culpado? O Rei Príamo. Que sabia da condição de seu filho e deixou-o partir. Para arruinar Tróia. E a mim. Sei o que pensas: por que fugi? Por que fugi em segredo? Este homem, Páris – ou como queira chamá-lo –, maldito seja. Quando ele veio até mim, uma poderosa deusa o acompanhava. Amor. Afrodite. Me disse que ele seria meu. E tu, pobre infeliz, o que fizeste? Abriste as portas para teus hóspedes e mandaste teus navios para Creta. Deixaste Esparta. Deixaste ele em tua casa.”

[Ao lado de Menelau. Nesse momento, ele já a olha direta e fixamente.]

“Não pergunto a ti, mas a mim mesma, o que havia em meu coração para ir-me com ele. Um estranho, por quem esqueci minha casa, minha pátria.” [Afasta-se de Menelau com semblante amedrontado enquanto ele a olha compadecido.]

“Não me castigues, mas a Afrodite, a mais poderosa dos deuses, já que escraviza o coração. Ela é minha absolvição.”

[Mulheres rebelam-se. Helena as encara e continua seu discurso.]

“Assim, me fui e olha o que aconteceu. Meu rapto trouxe grande sorte para toda a Grécia. Não os governam ditadores, nem estrangeiros com as suas lanças. Bom para a Grécia, não para mim, condenada por minha beleza. Acusada de infâmia quando mereço a coroa.”

[Ergue os braços. Mulheres gritam. Menelau se vira para ela. Encaram-se.] (78’52”)

Sua retórica baseia-se no fato de que todos são causadores do mal presente, porém, numa linearidade de culpabilização, ela encontra-se na extremidade como resultado de uma série de erros anteriores ao seu. O ápice de seu apelo

está na ameaça de suicídio<sup>1</sup>, através da qual, finalmente, comove Menelau. Neste momento, cabe ressaltar “[a]queles que necessariamente reforçam o seu desgosto por meio de gestos, de vozes, de indumentária e, em geral, de gestos teatrais, excitam mais a piedade” (Aristóteles, 1998: 129). Ele a impede sob a justificativa de que ela deverá morrer na Grécia. Porém, o rei, na verdade, usa este argumento para validar a preservação da vida de sua esposa e a volta de ambos à Grécia. Helena, ativa e sedutora, deixa Troia no navio de Menelau, em meio a troca de olhares com seu esposo.

A ausência do sentimento de culpa por Helena é manifestada não só em seu discurso, mas também através da composição do figurino da personagem. O seu vestido branco, em contraste com o preto enlutado das troianas, inclusive com os cabelos cobertos por lenços, evidencia e reforça a ausência de remorso de Helena. *As Troianas* (1971), assim como em Eurípedes, mantém-se como uma disputa retórica e, inclusive, de sofrimento, entre as personagens femininas, com exceção de Helena, que não carrega dor nem culpa.

### ***Encaixotando Helena* (1993)**

Após duas décadas sem tratar do tema helênico, *Encaixotando Helena* (1993), de Jennifer Chambers Lynch, traz a personagem de volta aos ecrãs do cinema de forma atualizada. Fora do contexto bélico clássico, a Helena dos anos 1990 é uma mulher determinada, segura, independente emocional e financeiramente. Uma mulher com fala objetiva e direta, superior aos homens com os quais se relaciona e faz o que tem vontade sem se incomodar com os olhares alheios – mesmo que isso signifique banhar-se em um chafariz durante uma festa. O filme aborda a temática helênica do ponto de vista de um relacionamento abusivo provocado pelo desejo de um homem em dominar essa mulher tão superior e destacada das demais não só pela sua beleza, mas também pela sua personalidade. Lynch promove o desenrolar

1. De acordo com a personalidade da Helena de Cacoyannis, a ameaça constitui-se apenas como um elemento emocional da sua retórica, sendo pouco provável que cumprisse o suicídio. Ela intenta alcançar a comoção de Menelau e usa de todas as ferramentas retóricas que possui para que ele preserve a sua vida.

dos eventos sob uma abordagem psicológica dos personagens através dos traumas de Nick e a correspondência entre a personalidade de sua mãe e Helena. A mulher ideal é uma mulher inatingível. Como mulher dos anos 1990, a Helena de Lynch pratica a liberdade sexual de maneira plena. A obra apresenta cenas de relação sexual explícita – inclusive oral e exibição de partes íntimas masculina e feminina. Revela-se que eles já tiveram uma experiência sexual e que não a agradou. Por isso, ela não cede novamente. Sendo assim, Helena não sucumbe às investidas de Nick, pois o que ele pode oferecer – dinheiro e prestígio – ela já possui. O prazer sexual é valorizado como importante elemento nas relações de Helena.

Helena mora sozinha, sem empregadas ou alguma personagem feminina mais próxima. Os personagens que cercam Helena são todos masculinos; ela nem sequer fala com outra mulher durante todo o filme. Vive cercada por homens. Mesmo durante uma festa, somente os homens se aproximam. As mulheres a notam, questionam e criticam, mas não se aproximam dela. Dominado pela sua insegurança e desejo incontrolável, Nick passa a manipular diversas ocasiões para promover encontros entre os dois. No entanto, Helena permanece irreduzível quanto às suas investidas. Por fim, manipula uma situação onde ela precisa de ir a casa dele para buscar sua carteira. Ao descobrir a armação de Nick, discutem e ela sofre um atropelamento. Ele, então, tem seu primeiro momento de total poder físico sobre ela. Aproveitando-se da vulnerabilidade de Helena e dos seus dotes profissionais, Nick inicia sua estratégia macabra para possuí-la através da dominação física e emocional da mulher a partir de sua mutilação física e seu total isolamento. Nick não força relação sexual com Helena. Ele age de forma devotada, esperando que ela, em algum momento, declare seu amor e desejo por ele. Entretanto, Helena não cede a Nick, mesmo completamente dominada e dependente fisicamente. Nick tenta impor padrões de comportamento e pensamento para Helena conforme diálogo abaixo, após ela declarar que não gostou de ter relações sexuais com ele. Sentindo-se humilhado, ele diz:

Nick: “Se fosse uma mulher de verdade, mentiria sobre o nosso sexo. As mulheres verdadeiras sempre mentem.”

Helena: “Pessoas quando mentem sobre sexo é por amor e respeito a certos sentimentos. E eu não ligo para o que você sente” (65’55”).

As atitudes de Nick, apesar de promoverem toda a mutilação física de Helena na tentativa de enquadrá-la aos seus próprios padrões, manifestam-se, na maior parte do tempo, de forma inferiorizada. As súplicas pelo amor de Helena e a fala predominantemente em tom de voz suave traçam um perfil psicológico do personagem que confunde “amor” e “desejo” de forma desproporcional e desequilibrada. Após uma série de intervenções sobre o físico, psicológico e emocional de Helena – sendo psicológico e emocional os últimos a serem dominados –, ela cede. Declara que é dependente de Nick e que precisa dele para fazê-la se sentir mulher novamente, inclusive negando ajuda de seu ex-amante. Ao conquistar seu principal intento, Nick desperta e percebe que tudo não passou de um sonho.



Figura 4: Sherilyn Fenn interpreta Helena e a plenitude da independência feminina. À direita, Helena sob os “cuidados” de Nick.

O tratamento alegórico (Xavier, 2004: 354) da representação do mito na obra de Lynch observa-se, principalmente, através da preferência de John pela escultura da *Vénus de Milo* (de Alexandre de Antioquia) em detrimento das diversas que ele possui. Essa perspectiva é confirmada durante o processo de mutilação de Helena por John, que a molda de acordo com a escultura. Em uma das cenas, ele a coloca em meio às flores, como se ela

estivesse em um altar para ser cultuada. Observam-se outras referências à Helena homérica no decorrer do filme. O modelo do vestido e o penteado que usa para a festa estão baseados nos moldes do clássico vestuário grego.

*Encaixotando Helena* (1993) marca uma inovação na abordagem sobre Helena de Troia pelo cinema norte-americano. Assim como em *A vida privada de Helena de Troia* (1927), *Encaixotando Helena* (1993) também insere a personagem na contemporaneidade. Ao tratar do tema da violência contra a mulher, das relações abusivas, do empoderamento e da independência feminina, rompe com um padrão de representação helênica predominantemente romântico, voltado ao cenário bélico da era clássica e às questões diplomáticas entre Troia e Esparta para trazer à discussão a disputa entre homens e mulheres nas relações sociais e afetivas.

### ***Helena de Troia* (2003)**

Em 2003, é lançada a minissérie *Helena de Troia*, dirigida por John Kent Harrison, homônima da obra de 1956. Por se tratar de uma minissérie com adaptação para o cinema, consegue abordar com mais detalhes os eventos anteriores à guerra, como a maldita predestinação de Páris, a aparição das deusas com o pomo da discórdia e a aliança firmada entre os reis gregos. A predestinação e as ações divinas são os principais condutores da trama. Após a apresentação do contexto clássico e divino, Helena surge em *slow motion* a cavalgar seu cavalo branco, com longos e loiros cabelos ao vento usando um vestido fluido e rosa claro (9'01"). Helena, inicialmente, possui aparência pueril, juvenil, leve, suave e inocente. Tíndaro, sabendo que Helena não era sua filha legítima, possui grande rejeição pela moça, pois a culpa pelo suicídio de sua mãe – a rainha Leda – e pela morte de seu irmão Pólux. Em Esparta, Helena é apresentada como uma “menina-mulher” que ainda não tem consciência de que “sua beleza e seu espírito enfraquecem os homens”, conforme fala de Pólux (15'47”).

Após a morte de Tíndaro e de Pólux, Helena é obrigada a casar-se. É firmada uma aliança entre os reis da Grécia em favor da defesa e conquista de Esparta.

Após lançarem as sortes, Menelau é contemplado para casar-se com Helena. Menelau ordena que Helena entre nua no salão pois “Agamémnon crê que os reis devem ter provas de seu valor” (61’39”), uma vez que todos os reinos se uniram em seu nome. Mesmo com a defesa de Clitemnestra a seu favor, Helena aceita a imposição e diz que “podem olhar onde quiserem, mas nunca poderão me ver” (61’48”). Durante esta cena, Páris entra na cerimônia, vê Helena nua e trocam olhares. Helena é retirada do salão e, ao tentar se jogar dos muros do palácio, assim como fez sua mãe, é impedida por Páris (67’58”). Eles confessam que já se conhecem das visões mútuas. Está exposto um amor transcendental, designado pelos deuses. Páris diz que a ama e ela responde que o amor por ela só causa destruição. Trocam juras de amor eterno e se beijam.

O troiano representa para Helena o ideal do “príncipe encantado” que pode salvá-la das opressões que sofre em sua vida. É o primeiro homem que realmente demonstra amor por ela e não somente desejo sexual. Por viver em um ambiente dominado por homens hostis que fazem do cenário doméstico um local de constante tensão e risco iminente, Helena segue com Páris após, inicialmente, negar o seu convite de partida para Troia. Ao ver o barco troiano se afastar e levar aquele que a jurou amor eterno, ela se joga ao mar e segue questionando-se sobre a sua atitude. Em Troia, ao ser acusado de roubar Helena e, dessa forma, ter provocado um acidente diplomático de proporções bélicas, Páris replica que Agamémnon já havia decretado a guerra. E prossegue:

Páris: “Eu não a roubei. Eu a salvei de um povo que não vê o valor nas mulheres e que não admira a beleza. Que só procura a própria honra na gloriosa morte e batalhas” (91’34”).

A ambição e desejo de poder de Agamémnon são ilimitados. Do assassinato de Ifigênia ao estupro de Helena, coordena e manipula todas as ações em favor da conquista de Troia e dos seus objetos de poder. O mútuo interesse de Agamémnon e Menelau por Helena marca uma inovação nas abordagens sobre o mito nas obras fílmicas norte-americanas. Após Páris morrer nos

braços de sua amada fazendo-lhe juras de amor, em contraste, a cena posterior é marcada pela violência de Agamémnon. Durante o ápice da guerra de Troia, em meio a cidade incendiada, Agamémnon estupra Helena diante de todos (164'26"). Ao tentar impedir o irmão, Menelau é contido pelos soldados. Mesmo com o fim da guerra, Agamémnon continua a violentar Helena, conforme sugerido em cena na piscina do palácio. Clitemnestra entra e vê sua irmã nua sentada com semblante entristecido à beira da piscina enquanto o rei banha-se com outra mulher. Cuidadosamente, retira Helena de cena e, então, mata Agamémnon (167'10").

Também neste filme, o figurino de Helena em Troia é diferente do utilizado em Esparta. Helena apresenta-se diante da família real troiana com vestimentas e acessórios dignos de uma rainha. O aspecto infantilizado e pueril dá lugar a uma mulher decidida. Reflete toda a riqueza troiana: possui acessórios em ouro, adornos na cabeça e vestido amarelo. Seu discurso expressa a consciência das consequências que se seguirão, decorrentes da sua partida e decide entregar-se para Menelau. É impedida por Príamo, que lhe oferece asilo.



Figura 5: À esquerda, Sienna Guillory como Helena pueril e apaixonada, ainda em Esparta. À direita, Helena em Troia.

Helena tem uma visão com Páris no local da morte do seu amado. Ela pede que ele a leve e ele diz que não pode. Ela questiona se voltarão a se ver e ele responde que preparou um lugar para ela (169'40"). Menelau aparece e, imediatamente, ela oferece seu pescoço para que ele a mate – ansiosa para estar com Páris no cenário de pós-morte e viver o seu amor eterno. Porém, seu esposo recusa-se a matá-la e ela diz que não poderá amá-lo nem

agradece-lhe pela sua vida. Ele pergunta o que ela fará e ela responde que o seguirá. Ele aceita e ela sai após ele. Ele anda à frente e ela atrás.

A rejeição por Tíndaro e a conotação sexual atribuída a Helena pelos homens ao seu redor fazem com que a oportunidade de seguir com Páris seja uma fuga para o ambiente hostil ao qual estava subordinada. As referências clássicas são presentes em todo o decorrer do filme, que apresenta desde a predestinação de Páris ao *nostos* de Helena à Grécia. A fetichização da personagem é construída através das falas e da exposição de Helena aos olhares masculinos, sendo ainda mais evidenciada através da obsessão de Agamémnon, que tem seu ápice na cena do estupro.

### **Troia (2004)**

Em *Troia*, Wolfgang Petersen aborda a presença de Helena na trama em segundo plano. Assim como nos filmes anteriores, a existência de Hermíone é ocultada, em desacordo com a obra homérica. Hécuba e Cassandra também não constam no filme. Inicialmente, o amor entre Helena e Páris surge como principal motivo para a guerra. Porém, ao longo do filme, o casal vai cedendo lugar para a figura heroica de Aquiles e suas dissensões com Agamémnon. Aquiles, então, passa a ser o personagem principal e a guerra, já desencadeada pelo romance proibido, funciona como pano de fundo para destacar o prazer do apátrida no campo de batalha e a sua insaciável busca pela glória e honra bélicas.

A infelicidade de Helena é apresentada desde os minutos iniciais, em cena durante o jantar de recepção aos troianos (09'38"). Sua primeira aparição é em plano de fundo, à direita da cena, enquanto Menelau, em primeiro plano, à esquerda, está a discursar sobre o sucesso do empreendimento espartano. Sem fala, olhar baixo, sentada ao lado de Menelau, Helena representa somente uma figura simbólica como rainha no reino de Esparta. Na cena seguinte, Páris adentra o quarto de Helena e o diálogo sugere que os encontros amorosos têm acontecido frequentemente. Os dois encontram-se envolvidos amorosamente e Helena lamenta-se sobre a sua infelicidade

– que crescerá com a partida do príncipe troiano. Enquanto isso, em cena subsequente, Agamémnon oferece uma dançarina espartana para Heitor que, demonstrando fidelidade aos valores troianos baseados em “amar seus pais, amar sua esposa e defender seu país”, nega a “oferta” do rei. Helena e Páris discutem a partida dela de Esparta e demonstram consciência quanto às consequências para ambos e seus respectivos povos. Ainda assim, entretanto, Páris convida Helena a partir consigo.



Figura 6: À esquerda, Diane Kruger e sua angustiada e infeliz Helena. À direita, com Páris em Troia.

Já em Troia, apesar de não ficar clara sua relação com Andrômaca, é Helena quem a ampara após a morte de Heitor no duelo com Aquiles e, durante o funeral do herói troiano, é ela quem segura o filho do casal. Em nenhum momento diz que ama Páris, mesmo diante das declarações de amor dele por ela. Durante a chegada do cavalo, ao ouvi-lo lamentar-se pela ausência do irmão, Helena diz que ele deve honrar a morte de Heitor e que agora ele é o príncipe. Saindo da sombra escura, sendo revelados pela luz do fogo, Páris e Helena aparecem durante a tomada de Troia. Enquanto caminham em fuga, Andrômaca segura seu filho no colo, Briseida aparece sozinha e uma mulher ampara um idoso. No ápice da invasão espartana a Troia, Páris diz-lhe para empreender uma fuga e deixá-lo, e ela segue com Andrômaca e os demais.

A Helena de Petersen é uma personagem inexpressiva e com pouca participação nos momentos decisivos para a trama. Dessa forma, entende-se que somente a beleza de Helena era suficiente para empreender a guerra, desconsiderando aspectos relevantes sobre a sua personalidade homérica.

### **Notas conclusivas**

O cinema, como arte visual, concretiza e populariza histórias clássicas até então conhecidas majoritariamente pelo público leitor. Através da sua engenhosidade e capacidade de dar vida ao imaginário, confere ao universo abstrato e subjetivo da literatura definições de espaços, cores, movimentos e personificação de rostos e vozes. Helena, como já dito anteriormente, transita entre as mais variadas abordagens. Entretanto, quanto à sétima arte, Mulvey considera que “the cinema offers a number of possible pleasures. One is scopophilia. There are circumstances in which looking itself is a source of pleasure, just as, in the reverse formation, there is pleasure in being looked at” (1973: 3). A reprodução do mito helênico no cinema tem se baseado, ao longo dos anos, na representação de elementos relacionados ao desejo sexual, à beleza e ao erotismo. Ainda de acordo com Mulvey, “the cinema satisfies a primordial wish for pleasurable looking, but it also goes further, developing scopophilia in its narcissistic aspect. The conventions of mainstream film focus attention on the human form” (*Ibid.*: 4).

De acordo com Stacey, “this fetishisation of the female star within Hollywood cinema is a form of scopophilia (or pleasure in looking) for the spectator. The other source of pleasure is the objectification of the female star for the voyeuristic gaze of the spectator” (1994: 34). O desejo e o fetichismo são provocados no público a partir da imagem: a postura, o vestuário, a delicadeza e a aparência física passam a ter padrões a serem seguidos por aquelas que querem ser consideradas belas. Observa-se que as Helenas “subversivas”, ao contrário de todas as versões românticas abordadas nesse estudo, não apresentam cabelos loiros. Essa representação confirma a valorização do conceito ocidental de beleza clássica baseado na concepção do ícone ideal

ariano. Ainda que salvaguardadas as considerações quanto à totalidade de atrizes que representam Helena serem de cor de pele branca, observa-se, conforme Stacey, que

the connotations of sexual and racial purity intermingle. The use of a classical styled sculpture connects this Hollywood star to an ancient European high culture associated with ‘civilization’ and ‘world domination’. Thus whiteness suggests purity, cleanliness, beauty and civilized culture. Its opposite, though unspoken, is significant: blackness suggests impurity, dirtiness, ugliness and uncivilized culture. (1994: 22)

Alguns elementos de comoção do público são abordados similarmente em *Troia* e nas produções homônimas *Helena de Troia*. A idealização dos personagens nestas obras provoca maior empatia no espectador. O romance entre a rainha espartana e o príncipe troiano é apresentado como consequência de ações divinas. Logo, o casal assume a posição de vítimas, predestinadas a sofrer as dores de um amor impossível. Outro ponto a observar é que, em todas as obras cinematográficas analisadas, nenhuma delas faz menção à Hermíone. A omissão da filha de Helena e Menelau, independente da abordagem romântica ou *vamp*, colabora para a construção individual da personagem.

Quanto aos estereótipos femininos construídos pelo cinema em Hollywood nos anos 50, Haskell considera que “for every hard-boiled dame there was a soft-boiled sweetheart” (Stacey, 1994: 33). Diante do marido, Helena é imperativa e persuasiva. Com Páris, torna-se doce e inocente. Suas falas revelam grande racionalidade e empoderamento, apesar de toda a carga romântica contida na relação entre a rainha e o príncipe. A dualidade contida em Helena de Wise contrasta entre a imagem de uma mulher determinada, ativa e disposta a defender inocentes, entretanto submetida à superioridade masculina e opressiva de seu marido.

A angústia e a culpabilização de Helena pelos danos causados às populações de Grécia e Troia são características transversais em suas representações nessas obras, assim como a manutenção de um relacionamento estável en-

tre o casal. Wise apresenta sua Helena como mulher obstinada e segura de suas decisões, mesmo submetida a um homem agressivo e um casamento infeliz. Sua chegada a Troia e o desenrolar da guerra fazem com que a rainha se sinta culpada. Motivada pela angústia, ao se entregar aos gregos e renunciar ao seu verdadeiro amor para retornar ao marido rude como tentativa de selar a paz entre gregos e troianos, a personagem conquista o espectador com sua atitude heroica e nobre. E vai além. Revela a real intenção dos gregos que utilizam o adultério e a restauração da honra de Menelau como pretextos para decretar a guerra e garantir a conquista de Troia e do monopólio comercial na região. A culpa da Helena de Harrison se manifesta durante a conversa com Príamo, quando declara sua intenção de retornar aos gregos como tentativa de parar a guerra. Mesmo consciente das reais intenções de Agamémnon – reveladas quando este rasga a carta diplomática de Páris em momento anterior à partida da rainha –, a culpa e angústia de Helena de Petersen são presentes durante toda a trama e se destaca entre as demais. Em todas as suas falas e aparições, a rainha manifesta uma grande tormenta emocional e expressão infeliz. As fragilidades do casal – emocional em Helena e física em Páris –, mais uma vez, promovem a sensibilidade do público quanto à luta pelo amor.

A estabilidade do relacionamento, nas três obras citadas, é linear, senão crescente, conforme o avanço do tempo. Nem a origem conturbada da união e as suas consequências bélicas nem o longo período de dez anos provocam perturbações no amor e no desejo entre o casal. Essas Helenas demonstram-se leais a Páris e seu amor permanece mesmo após a morte ou o fim da guerra, o que legitima a veracidade do sentimento de Helena. Além disso, a personalidade helênica nestas obras é apresentada como passiva e contrária aos intentos militaristas e autoritários de Esparta, sob os comandos de Agamémnon e Menelau.

De acordo com Mulvey, “fetishistic scopophilia, (...) can exist outside linear time as the erotic instinct is focussed on the look alone” (1973: 9). Ao longo de todo o filme, Agamémnon cerca Helena com olhares que expressam niti-

damente a sua perturbação diante do desejo sexual que sente pela cunhada, percebidos passivamente por Menelau e por Clitemnestra, culminando no estupro da rainha e na posterior morte do rei espartano. Sobre estes episódios, é importante ressaltar o sentimento de vingança presente em ambas personagens: Agamémnon e Clitemnestra. O rei procurava vingar a honra grega, manchada por Helena e pelos troianos. Além disso, ansiava vingar o seu desejo pela cunhada e sua impossibilidade em tê-la, uma vez que não pôde participar do “sorteio” devido ao fato de já ser casado com Clitemnestra. Esta, por sua vez, desejava vingar a si própria e à sua irmã, subordinadas às atitudes tiranas de Agamémnon. Neste sentido, Coelho (2016) afirma que a vingança produz “um processo que, além da dor, produz também prazer, na medida em que é agradável antecipar mentalmente a retomada do lugar ocupado antes” frente ao grupo social. A personalidade bruta e gananciosa de Agamémnon representa os valores e práticas gregas em contraposição à nobreza, diplomacia e sensibilidade troianas. A influência direta que Agamémnon exerce sobre Menelau e a busca de Helena pelo verdadeiro amor conferem maior legitimidade ao adultério feminino e melhor aceitação pelo espectador.

Sob outra perspectiva, diferentemente do cariz extremamente romântico nessas três obras citadas anteriormente, a Helena de Cacoyannis é apresentada sob o viés *vamp*. Helena não é mais a receptora/vítima dos olhares fetichistas, mas a dona de um olhar penetrante e envolvente. Sua aparição somente é revelada após mais de uma hora decorrida apresentando o panorama pós-guerra e a devastação de Troia. O desespero das mulheres, a ruína da cidade, a morte de crianças e dos homens troianos são narrados através do discurso doloroso de Hécuba. Essa estratégia utilizada provoca no espectador maior culpabilização de Helena e Páris pelas trágicas consequências da guerra para Troia. No entanto, a morte de Páris acaba por contribuir para a culpabilização total de Helena quanto às mazelas bélicas. Em um movimento contrário à empatia do espectador através do reconhecimento de Helena quanto à sua própria culpa, agora o espectador empatiza com a dor e angústia troianas. A câmera revela Helena gradualmente e de forma

misteriosa. A sua primeira cena apresenta o olhar da rainha, no centro de um cenário conflituoso, diferente das outras aparições onde a personagem é apresentada inicialmente num ambiente familiar ou numa idealização romântica. Um *close-up* em olhos bem maquiados e marcados que observam atentamente, através das grades de uma cela, as mulheres disputando e implorando água aos soldados. Pouco importava o conflito travado mediante a sua necessidade de banhar-se, o que provoca a ira imediata e a rebelião entre as troianas. Na sequência, revela-se a nudez, também com um tratamento diferente das outras abordagens. Para Mulvey,

In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness. Woman displayed as sexual object is the leitmotif of erotic spectacle: from pin-ups to striptease, from Ziegfeld to Busby Berkeley, she holds the look, plays to and signifies male desire. Mainstream film neatly combined spectacle and narrative. (...) The presence of woman is an indispensable element of spectacle in normal narrative film, yet her visual presence tends to work against the development of a story line, to freeze the flow of action in moments of erotic contemplation". (1993: 6)

Em *Troia*, a nudez de Helena aparece nas cenas iniciais em seu encontro com Páris no contexto da relação sexual entre eles. Em *Helena de Troia* (2003), de Harrison, a nudez é usada como prova da validade da aliança entre os aliados de Esparta, ainda que represente uma humilhação pública para a rainha. Porém, em *As Troianas* (1971), é usada para revelar a personalidade egocêntrica e afrontosa. A cena da água deixa claro que não existe nenhum remorso em Helena quanto às consequências de seu romance. Helena preocupa-se em salvar a própria vida e suas vontades.

Nas abordagens romantizadas, Páris é o herói de Helena e não somente o seu amante. Resgata a rainha de uma vida infeliz ao lado de Menelau e a transporta diretamente para um ambiente em que obtém amor, compreensão e solidariedade da família real troiana. Entretanto, o mesmo tratamento

ao príncipe não é dado por Korda e Cacoyannis, que retratam Páris como mais um acessório dos desejos de Helena, embora tenha sido esta sua aventura amorosa de maior notoriedade pública e de mais graves consequências.

Betterton afirma que

if feminist film criticism in the 1970s was characterized by debates about the male gaze, debates in the 1980s were characterized by their emphasis on female spectatorship. Largely in response to Mulvey's critique, feminists began to explore the possible meanings of spectatorship for women. As Rosemary Betterton asks, given that images of female sexuality in this culture 'are multiplied endlessly as a spectacle for male pleasure . . . what kinds of pleasure are offered to women spectators within the forms of representation . . . which have been made mainly by men, for men?' (Stacey, 1994: 54)

Jennifer Lynch é a única mulher diretora de uma obra cinematográfica de grandes proporções a considerar a abordagem do mito helênico. Ao reproduzir Helena de forma alegórica, lida com a incompreensão da obra até aos dias atuais – comum à maior parte dos espectadores, acostumados a absorver o conteúdo das representações diretas do mito. A Helena da sociedade contemporânea apresenta, ainda, as mesmas necessidades da Antiguidade. A reprodução de Páris por Lynch pode associar-se com a figura de Ray. Através do envolvimento sexual existente entre eles, Lynch apresenta um relacionamento aberto, em associação à independência sexual feminina, mas também apresenta uma relação consensual e duradoura. A personalidade do amante é aventureira, livre e consciente da forma de envolvimento que mantém com Helena. Nick associa-se à figura de Menelau, obsessivo, controlador e que não mede esforços para conquistar o objeto do seu desejo e dominá-la. Para Mulvey, “sadism demands a story, depends on making something happen, forcing a change in another person, a battle of will and strength, victory/defeat, all occurring in a linear time with a beginning and an end” (1973: 9). Com Nick, Helena vive o cárcere em um relacionamento forçado que, literalmente, a imobiliza e a submete à total dependência da

maneira mais brutal e monstruosa – a partir da física avança para a emocional e psicológica. A relação sádica que Nick mantém como dominador de Helena é identificável com o *voyeurism*, que, de acordo com Mulvey “pleasure lies in ascertaining guilt (immediately associated with castration), asserting control and subjecting the guilty person through punishment or forgiveness” (*Ibid.*: 9).

*Helena de Troia* apresenta uma personagem central consciente de sua força, poder e influência, mas também da opressão masculina à qual estava subordinada. Para Stacey,

There is thus an intensification of the importance of utopian ideals, such as Hollywood stars, to female spectators precisely because of the centrality of image-making to dominant constructions of femininity. In other words, the appeal of Hollywood’s female stars to female spectators has a specific utopian dimension, given that producing oneself as an appealing image is central to the definition of femininity. (*Ibid.*: 232)

Helena de Troia é uma personagem clássica que desperta o fascínio do público em geral desde a Antiguidade. Sendo assim, ao longo dos tempos, a rainha espartana tem sido retratada sob os mais diversos carizes, destinos, motivações e intenções pelos mais diferentes artistas. Seja como raptada ou fugitiva, esposa infeliz ou adúltera, mulher apaixonada ou individualista, seus aspectos semidivino, envolvente, misterioso, belo e sedutor são características consensuais na abordagem do mito helênico, independente da arte que a retrate. Dos seis filmes considerados nesta análise, quatro retratam Helena sob a perspectiva da relação amorosa com Páris. Nesta abordagem, revelam uma mulher que precisa de lutar com o sentimento de culpa e angústia, impedindo que viva a plenitude da sua felicidade. Por outro lado, os outros dois que apresentam Helena segura e consciente de seu poder feminino condicionam a sua plenitude ao jugo masculino – que detém o poder, inclusive, sobre a sua vida e morte. O que se observa nas representações diretas do mito helênico é a tentativa de justificar os comportamentos

sociais ditos não-normativos femininos, como a infidelidade, através da apresentação de elementos românticos, valorizados pelo seu envolvimento com Páris, que provoquem no espectador a empatia e a solidariedade. No entanto, a abordagem da infidelidade masculina ao mesmo tempo em que ocorre a feminina passa despercebida pelo espectador e pela sociedade da época. De uma maneira geral, mesmo que sob diferentes tratamentos, o estranhamento quanto às atitudes masculinas é minimizado em relação às femininas. Causa estranhamento social uma mulher manifestar despudoradamente seus desejos. Logo, o peso das atitudes femininas ainda possui maior importância para a sociedade no que diz respeito à reprodução de comportamentos naturalizados socialmente como masculinos. Helena culpada merece ser perdoada. Helena sem culpa merece ser culpada.

### Referências bibliográficas

- Aristóteles (1991). *Poética*. Eudoro de Souza (Trad.). 4ª ed. São Paulo: Ed. Nova Cultural.
- \_\_\_\_\_ (1998). *Retórica*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Belton, J. (2005). *American Cinema. American Culture*. 2ª ed. Nova Iorque: Ed. McGraw Hill.
- Coelho, M. C. M. N. (2013). *A vida privada de Helena de Troia nos loucos anos 20 em Hollywood*. Coimbra: Impactum Coimbra University Press.
- \_\_\_\_\_ (2016). Helena troiana: A fama de um nome e o desejo de vingança de cinema. In *Artefilosofia*, n.º 20.
- Haustrate, G. (1991). *O Guia do Cinema*. Lisboa: Ed. Pergaminho.
- Homero (2005). *Ilíada*. Lisboa: Ed. Livros Cotovia.
- Mulvey, L. (1973). Visual Pleasure and Narrative Cinema. In *Screen*, 16(3), Autumn 1975, 6-18.
- Stacey, J. (1994). *Star Gazing. Hollywood Cinema and female spectatorship*. Nova Iorque: Ed. Routledge.
- Xavier, I. (1999). A alegoria histórica. In F. P. Ramos (Org.) (2005), *Teoria Contemporânea do Cinema*, (pp. 339-379). São Paulo: Editora Senac.

## **Filmografia**

*Boxing Helena* (1993). Jennifer Chambers Lynch (Diretora). Estados Unidos da América: Orion Classics.

*Helen of Troy* (1956). Robert Wise (Diretor). Estados Unidos da América e Itália: Warner Bros.

*Helen of Troy* (2003). John Kent Harisson (Diretor). Estados Unidos da América: Universal Home Entertainment.

*The Trojan Women* (1971). Michael Cacoyannis (Diretor). Estados Unidos da América, Grécia e Reino Unido: Josef Shafstel Productions.

*Troy* (2004). Wolfgang Petersen (Diretor). Estados Unidos da América, Reino Unido e Malta: Warner Bros.

## A VIAGEM AO SURREALISMO DE FEDERICO GARCIA LORCA

Mirian Estela Nogueira Tavares

María Jesús Botana Vilar

O primeiro contacto direto dos artistas espanhóis com o surrealismo deu-se através de uma conferência proferida por Louis Aragon em 18 de abril de 1925, na Residência dos Estudantes, em Madrid. Mas, mesmo antes do manifesto surrealista existir, André Breton havia estado no Ateneu de Barcelona em 17 de novembro de 1922. Pablo Picasso já residia em Paris quando surge o manifesto em 1924, chegando mesmo a escrever alguns poemas surrealistas; Fernando Vela publica na *Revista de Occidente* um artigo sobre o surrealismo, em 1924; e, no ano seguinte, esta mesma revista publica o manifesto de Breton, ao mesmo tempo que floresce a amizade entre Federico García Lorca, Salvador Dalí e Luis Buñuel.

Enquanto Buñuel e Dalí aderem ao Surrealismo, atraídos pelas proposições de Breton e também pelo facto de ambos não se sentirem enquadrados no que era considerada a vanguarda madrilena, Lorca nunca se sentiu, ou se assumiu, como surrealista. Para ele, e para os seus companheiros da *Generación del 27*<sup>1</sup>, a sua poesia nada

1. García Lorca, Vicente Aleixandre, Alberti e Cernuda foram os primeiros poetas espanhóis a serem considerados surrealistas e todos estão, de alguma forma, profundamente ligados à obra de Buñuel. Os quatro poetas citados são conhecidos por participarem da chamada Geração de 27. Ao lado deles constam outros nomes como Salinas, Guillén e Gerardo Diego. A própria denominação, Geração de 27, causa enorme polémica entre os críticos que analisaram o período. Desde Geração de 1925, passando por Geração da Ditadura, Netos de 98, Geração Guillén-Lorca, Geração da Revista de Occidente e até Ultraísmo 5, tentou-se encontrar um termo que definisse melhor um grupo de poetas que marcará profundamente o conceito de modernidade em Espanha.

tinha a dever aos princípios de um movimento que apregoava o automatismo como o *modus operandi* da criação. No entanto, a poesia deste grupo é considerada por muitos como a primeira vaga surrealista em Espanha, e as obras que são produzidas entre 1927 e princípios da década de 30 possuem traços que as une, de forma inequívoca, à poesia que os surrealistas franceses evocavam e produziam.

Apesar de rejeitar o surrealismo constantemente, a entrada de Lorca no universo da criação surrealista ocorre de vez na sua passagem por Nova Iorque (1929-1930). Num poema de 1929, “Niña ahogada en el pozo”, Siebenmann vai encontrar vários elementos que são constantes surrealistas, tais como: “Las estatuas de ojos de piedra metidas en ataúdes, el instrumento musical sin cuerdas, los edificios vacíos (...)”. E apesar de tais elementos, da cadência do poema, das reiteraões, da especularidade de um verso que atravessa todo o poema, um verso que transmite a imobilidade e não realização de um ato – que não desemboca da ambiguidade presente em possíveis interpretaões –, tudo leva-nos a crer que estamos diante de um exercício de automatismo e liberação das imagens inconscientes. O poema de Lorca está pleno da sua lógica poética.

Há um ordenamento lógico na construção do poema. A figura da água que não desemboca, para Siebenmann, tem aqui dupla função: “no es sólo la figura central de la escena y la causa de la muerte, sino que crece, merced sobre todo al estribillo, hasta convertirse en poderoso símbolo del fracaso sin salida que es la vida ante la muerte” (1973: 341). Se o poema denota uma maneira de fazer, atrelada a uma lógica do consciente, o resultado é a revelação de imagens do inconsciente. Através de um elaborado processo de montagem, deparamo-nos com algo que só existe nas profundezas do imaginário e do sonho. O espaço criado por Lorca é o espaço dos sonhos da poesia surrealista, presente no *imaginário coletivo* de todos aqueles que, através de imagens evocadas ou apresentadas, conceberam o mundo das sombras e com elas fizeram luz.

A poesia de Lorca é cinematográfica, possui o movimento e a sintaxe de um filme. Desenrola-se através das imagens que criam rimas plásticas e, de forma paradigmática, encadeiam-se com outras imagens, numa montagem em *raccord*. Se pensarmos nas reiterações do poema de Lorca, somos remetidos para a circularidade do tempo que se devora a si mesmo. Ele anda para não sair do lugar. É um tempo mítico, como ocorre no primeiro filme de Buñuel e Dalí, *Un chien andalou* (1929). Apesar das legendas que indicam um tempo preciso e lógico, o filme move-se, ou permanece, numa temporalidade própria, que não está fora, mas dentro do abismo do inconsciente.

Em 1930, García Lorca, “dans sa chambre de bousier de l’Université de Colombia (New York)”, escreve um guião inspirado nas ideias de Buñuel, “et en même temps que son chef d’ouvre *Le poète à New York*”. *Un voyage à la lune*, guião só transformado em filme anos mais tarde, era uma homenagem que Lorca prestava a Buñuel. E, segundo Aranda, “l’ouvre surréaliste la plus orthodoxe de Federico” (1993: 21). Buñuel só veio a conhecer este guião em 1973. Assim começa *Voyage à la lune*:

1

Cama blanca sobre una pared gris. Sobre los paños surge un baile de números 13 y 22. Desde dos empiezan a surgir hasta que cubren la cama como hormigas diminutas.

2

Una mano invisible arranca los paños.

3

Pies grandes corren rápidamente con exagerados calcetines de rombos blancos y negros.

4

Cabeza asustada que mira fija un punto y se disuelve sobre una cabeza de alambre con un fondo de agua.

5

Letras que digan *Socorro Socorro Socorro* con doble exposición sobre un sexo de mujer con movimiento de arriba abajo. (Lorca, 1994: 59-60)

O guião de Lorca insiste nos mesmos temas que povoaram os poemas escritos em Nova Iorque. A sua obra mais surrealista e também a mais próxima do cinema de Buñuel. Nesta obra, Lorca revelava um “[m]onde du masque et du viol: amitié languissante, sensualité assassine, amours feintes: dérision, solitude”. O mesmo mundo que habitou o cinema do seu amigo aragonês.

Se há um texto de Lorca que nos permite vislumbrar o espaço do sugestivo, esse é o guião de *Viaje a la Luna*, escrito entre dezembro de 1929 e janeiro ou fevereiro de 1930 em Nova Iorque. A sua estada nesta cidade foi um momento de ruturas e aberturas, de encontros e desacordos, mas sobretudo de abrir novos caminhos através do uso intensivo da metáfora e de uma nova linguagem poética.

De facto, essa jornada da *Viaje* começa precisamente naquela “Babilonia trepidante y enloquecedora [...] cruel y violenta ciudad, llena por otra parte de gran belleza moderna” (Maurer & Anderson, 2013: 10 e 21) e é o resultado do encontro entre Lorca e o cineasta e pintor mexicano Emilio Amero, que afirmará que “Lorca trataba de describir aspectos de la vida de Nueva York tal como él los veía” (Oles, s.d.: 96). Um olhar enevoado pela dor e frustração causadas pela desumanização da cidade, mas também pelas suas decepções pessoais germinadas por uma crise sentimental e espiritual.

*Viaje a la Luna* é um texto híbrido no qual convergem poesia, cinema e desenho e está inserido no ciclo poético que gira em torno do livro *Poeta en Nueva York* (1975 [1.ª ed.: 1940]). De difícil interpretação, esta obra liga-se à sua última peça de teatro *El Público*, que fornece algumas chaves de leitura para um texto, pelo menos aparentemente, hermético. Do ponto de vista cinematográfico, *Le voyage dans la lune* (1902), de Méliès, e *Un chien andalou* (1929), de Buñuel e Dalí, serão as referências possíveis.

Lorca opta por um cinema não narrativo, por uma linguagem essencialmente poética, tecendo uma rede de metáforas cujo resultado é um verdadeiro poema visual. E é compreensível que ele busque essa osmose das artes, já que ele mesmo disse que a imaginação poética “es el primer escalón y la base de toda poesía” (Lorca, 1994: 290), que “viaja y transforma las cosas, les da

su significado más puro y define relaciones que no se sospechaban” (*Ibid.*: 290; 280) e que “la metáfora une dos mundos antagónicos por medio de un salto ecuestre que da la imaginación” (Lorca, 1997: 243). Tanto em *Viaje a la Luna* (1929-30) quanto em *Poeta en Nueva York* (1975), o poeta mostra-nos duas faces do mesmo espaço: a realidade objetiva de Nova Iorque e a realidade subjetiva de Lorca naquele instante. Ambos se fundem para criar uma realidade diferente e nova, a realidade poética, a sua realidade poética.

Assim, o nosso texto é composto de uma rede de metáforas extradiegéticas que estão fora do mundo imaginário da história e só podem ser interpretadas através de uma decodificação do universo poético de Lorca. E, para quebrar algumas dessas chaves de leitura, tentaremos estabelecer um diálogo com *Poeta en Nueva York* (1975), um dos poemários mais complexos do autor de Granada, tanto pelo seu conteúdo quanto pela sua estrutura.

Começando com a mesma frase que dá título ao guião, *Viaje a la Luna*, podemos perceber, por um lado, a ideia da verdadeira viagem de Lorca às terras americanas e, por outro, uma viagem imaginária relacionada com o encontro emocional que o poeta experimenta consigo próprio, uma jornada de reflexão dolorosa e uma viagem ao nada que pode ser a morte. A partir da fusão de ambas as viagens, nasceu não apenas esse guião, mas também os trabalhos mencionados acima.

O outro elemento dessa frase é a lua, símbolo presente em todo o trabalho de Lorca e que aqui também adquire um sentido versátil, pois pode simbolizar o objetivo da viagem e a mesma viagem, mas, ao mesmo tempo, torna-se um fio central e transmissor desta metáfora. Na sua primeira aparição após o título, temos um céu lunar que emerge de uma grande cabeça morta (secção 17) e a lua é cortada e aparece o desenho duma cabeça que vomita, abre e fecha os olhos e se dissolve... (secção 18). Essa lua cortada poderia evocar as imagens dos doze planos iniciais que formam o prólogo de *Un chien andalou* (1929) (navalha a cortar um olho, nuvens alongadas a cortar a lua). Não temos certeza de qual evoca qual, mas podemos intuir que poderíamos enfrentar uma reflexão sobre o processo de metaforização. A lua e a cabeça

podem simbolizar o mesmo ato de “ver” e “cortar” presente no cinema; mas essa lua cortada também pode representar a conjunção plástica do feminino e do masculino (formas redondas cruzadas por formas alongadas). É muito provável que essa segunda interpretação seja a mais plausível no *script* que nos preocupa, não apenas por causa da presença constante da dualidade lua-peixe, mas também por causa das leituras erótico-fálicas e de medo e frustração que podemos extrair dessa correlação.

Curiosamente, o sinal da Jornada para a Lua não estará presente até à seção 30, o que levou estudiosos como Marie Laffranque a considerar que a viagem em si começa lá e o acima exposto funcionaria como um prólogo, no qual aparecem todos os tipos de símbolos ligados aos diferentes tópicos abordados: cama, formigas, números, criança, olho, peixe, queda de montanha-russa, cabeça assustada, cabeça de arame, letras soltas “alívio, alívio, alívio”, cabeça morta, lua, desenho de cabeça que vomita, duas crianças com os olhos fechados, sinal que indica “não é por aqui”, garoto nu, homem fantasiado de arlequim, cobras do mar e outros peixes, peixes vivos sufocados até à morte. Símbolos que funcionam como uma espécie de pórtico em que nos são apresentados temas como a ingenuidade da infância, medo e frustração, falsidade e mentira. Um universo em que Lorca afeta a dor causada pela norma estabelecida, porque nessa alusão inicial dos números (nas roupas surge uma dança dos números 13 e 22 ..., seção 1) já intuímos a simbologia que envolve cada um deles. O número “um” significa solidão e isolamento; o “dois” é o emblema da aspiração impossível para o poeta, porque significa apenas *dois* isolados (“Pero el dos no ha sido nunca un número / porque es una angustia y su sombra, / porque es la guitarra donde el amor se desespera, / porque es la demostración del otro infinito que no es suyo, *Pequeño poema infinito*”, vv. 21 a 26, *Poeta en Nueva York* – Lorca, 1975: 134)<sup>2</sup>; e o três (“¡Oh cruz! ¡Oh clavos! ¡Oh espina!” v. 15 *Crucifixion, PNY*) (Lorca, 2015: 257).

2. Apenas seguimos esta edição para citar este poema.

A partir da secção 30, na qual a viagem autêntica parece ocorrer, essas conotações femininas atribuídas à lua são confirmadas, e isso parece corroborar também um texto como *O Público*, porque o nome Elena aparece em ambas: no nosso *script* na forma de um sinal e através de um jogo de ortografia (Elena, Helena, elhena, eLHena, secção 34; Elena elena elena elena, secção 65) e no jogo na quinta caixa (Aluno 3 – O nome dela é Elena; Aluno 1 [à parte] – Selena), através de um jogo fonológico.

Da mesma forma, é também a partir desse momento que o desejo e a frustração assumem um ritmo vertiginoso e se tornam metaforicamente entrelaçados. As personagens presentes nunca são totalmente identificadas, mas há uma, o garoto de *maillot*, que funciona como um fio e aparece como um arlequim e também nu (Apodos. Secções 43; 50; 51). O arlequim encerra em si próprio o disfarce, a mentira, a hipocrisia, a ironia, enquanto o nu é a manifestação da carnalidade mais íntima e comovente. Lorca, ao contrário do arlequim que mostra toda a sua raiva e violência, gostaria de ser aquela criança inocente como a que aparece no poema de 1910 (*Intermedio*) de PNY: “Aquellos ojos míos de mil novecientos diez, / no vieron enterrar los muertos...”, vv. 1-2. Mas esse desejo erótico proibido (as torneiras que derramam água violentamente, secção 66) leva à morte da personagem das veias (secção 67), como nesse mesmo poema também se faz visível a dor do homem adulto quando chega à claridade e ao conhecimento (“No preguntarme nada. He visto que las cosas / cuando buscan su curso encuentran su vacío. / Hay un dolor de huecos por el aire sin gente / y en mis ojos criaturas vestidas ¡sin desnudo!”, vv. 18-21).

O guião termina com a mesma imagem com a qual a viagem começou, isto é, com uma cama em que se encontra uma pessoa morta (secção 68). O clímax sexual leva à morte, e somente assim é possível satisfazer o desejo: erotismo e morte. Mas Lorca vai além e carrega o resultado final com ironia paródica, pois apresenta um beijo *cursí* “no túmulo”, provavelmente para criticar a leitura asséptica e conservadora que prevalece no cinema romântico (secção 71).

Concluindo, deparamo-nos com um texto surrealista, não à maneira de Breton, mas com uma escrita ponderada e coerente, que só pode ser interpretada em correlação com outras obras do autor. A viagem à lua é a mesma que Lorca realizou em *Poeta en Nueva York* (1975), é a sua visão e a sua pulsação diante de uma cidade babilônica e o seu estado emocional caótico. Também é essencial levar em conta as suas cartas e as lembranças, pois elas podem levar-nos a alguns dos tópicos que compõem essa formidável teia poética. Viagem à lua é a palavra poliédrica de Lorca em essência, é o poeta quem procura as entranhas de uma nova forma de expressão e sublimação do sentido e visualizado.

Lorca, em 1918, ainda em Granada, escreve o seu primeiro texto relacionado com o cinema. Era uma espécie de guião oral intitulado *La historia del tesoro*. Mais tarde, em 1925, escreve *El Paseo de Buster Keaton*, que, segundo Ian Gibson (1998: 189), deve ter sido inspirado na colagem que Dalí enviou a Lorca intitulada *El casamiento de Buster Keaton* (1925). O ator cómico era um dos preferidos de Lorca e Dalí, e é possível ler-se na colagem do último uma mensagem para o primeiro sobre a relação ambígua que mantiveram durante os anos da Residência. Lorca estava apaixonado por Dalí, o qual, se não correspondia em igual medida a este amor, também não o refutava. E, para alguns exegetas, aludir ao casamento de Keaton, que, nos seus filmes, aparecia como um homem tímido e desajeitado com as mulheres, mas que na vida real acabara por casar com uma atriz famosa, era a maneira que Dalí encontrara de mostrar ao amigo que havia um abismo entre personagem e criador. “Se puede especular acerca de si este *collage* heterosexual fue un intencionado mensaje en clave, o una advertencia cordial del pintor al poeta [...]” (Gubern, 1999: 447). No texto de Lorca, Keaton diz o seguinte: queria ser um cisne, mas não posso, ainda que queira. O ator possui, para o poeta, olhos tristes como de uma besta recém-nascida; olhos que, conforme Gubern, só poderiam brilhar intensamente no ecrã, onde se tornam imensuráveis: Keaton sorri e olha em *gros plan*.

A poesia de Lorca e o cinema de Buñuel são vasos comunicantes não só porque um e outro apresentam, de forma recorrente e quase obsessiva, imagens que atravessam toda a sua obra, mas porque o cinema de Buñuel está preenchido de uma poesia que se realiza plenamente no ecrã, assim como, na poesia de Lorca, encontramos os ecos tardios do seu primeiro guião oral, construído a partir de uma visualidade profundamente cinematográfica.

E há, ainda, o surrealismo – assumido plenamente pelo realizador e rejeitado pelo poeta, que fará com que os seus caminhos criativos acabem por se cruzar.

### Referências bibliográficas

- Aragon, L. (1925). Fragments d'une Conférence. *La Révolution surréaliste*, 4, 23-5.
- Aranda, J. F. (1993). La réalisation d'Un chien andalou. *Revue Belge du cinéma*, 33-35, 17-21.
- Aranda, J. F. (1996). *Os poemas de Luis Buñuel*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Ballesta, J. C. (1994). Luis Buñuel: el joven cineasta y el mundo de las vanguardias. *Turia. Revista cultural*, 28-29, 171-191.
- Bodini, V. (1963). *I poeti surrealisti spagnoli. Saggio introduttivo e antologia*. Torino: Einaudi.
- Bonet, J. M. (1995). *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*. Madrid: Alianza Editorial.
- Buñuel, L. (1994). *Mi último suspiro*. 5.ª Ed. Barcelona: Plaza & Janes.
- Buñuel, L. e Dalí, S. (1994). *Un Chien Andalou*. Londres: Faber and Faber.
- Cano, J. L. (1970). *La poesía de la generación del 27*. Madrid: Gredos.
- Gibson, I. (1998). *Vida, Pasión y Muerte de Federico García Lorca 1898-1936*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Gubern, R. (1999). *Proyector de luna – La generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama.

- Ibsen, K. (1991). The Illusory journey: García Lorca's Viaje a la luna. In C. Brian Morris (Ed.), *The surrealist adventure in Spain*. Ottawa: Dovehouse Editions.
- Laffranque, M. (1995). Federico García Lorca. In Christian Janicot (Ed.), *Anthologie du Cinéma invisible*. Paris: Éditions Jean-Michel Place/ ARTE Éditions.
- Onís, C. M. de (1974). *El surrealismo y cuatro poetas de la generación del 27*. Madrid: Ed. José Porrúa Turanzas.
- Siebenmann, G. (1973). *Los estilos poéticos en España desde 1900*. Madrid: Ed. Gredos.
- Torre, G. de (1971). *Historia de las literaturas de vanguardia*. 2.<sup>a</sup> ed. Tomo II. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Vidal, A. S. 1984. *Luis Buñuel – obra cinematográfica*. Madrid: Ediciones J. C. Vidal, A. S. 1994. *Luis Buñuel*. Madrid: Cátedra.
- Vidal, A. S. 1996. *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*. Barcelona: Planeta.

### **Guião e Poesia**

- Arango L., M. A. (1998). El simbolismo como elemento de protesta en *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca. In *Actas XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (21 a 26 de agosto de 1995), vol. 4 (pp. 57-65). Birmingham.
- García Lorca, F. (1994). *Obras VI. Prosa 1*. Miguel García Posada (Ed.). Madrid: Ediciones Akal.
- García Lorca, F. (2015). *Poeta en Nueva York*. Andrew A. Anderson (Ed.). Barcelona: Galaxia Gutemberg.
- García Lorca, F. (1975). *Poeta en Nueva York*. Madrid: Espasa-Calpe. [1.<sup>a</sup> ed.: 1940]
- García Lorca, F. (1994). *Viaje a la luna (Guión cinematográfico)*. Antonio Monegal (Ed.). Valencia: Pre-Textos.
- Katona, E. (2015). Nueva York en un poeta. In *Colidancias: Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central*, n.º 6, 117-135.

- Maurer, C. & Anderson, A. A. (2013). *Federico García Lorca en Nueva York y La Habana. Cartas y recuerdos*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Oles, J. (s.d.). *El cine ausente de Emilio Amero*. Disponível em [https://www.academia.edu/12100504/El\\_cine\\_ausente\\_de\\_Emilio\\_Amero](https://www.academia.edu/12100504/El_cine_ausente_de_Emilio_Amero)
- Ryukichi, T. (2001). Sobre Poeta en Nueva York de Federico García Lorca. *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, n.º 31, 15-21.
- Torres Barrado, C. (2013). Lorca y poeta en Nueva York. Amor y muerte de un poeta. *Alcántara: revista del Seminario de Estudios Cacerreños*, n.º 78, 141-165.



PARTE 2

# SONORIDADES



## A MÚSICA NA CONSTRUÇÃO DE PRÁTICAS REPRESENTACIONAIS E ESTEREOTIPADAS DO PÓS-HUMANO EM AUDIOVISUAIS

André Malhado

Na obra *Audio-Vision: Sound on Screen*, Michel Chion (1994: 148) explica que, no início da indústria cinematográfica, a primazia sonora recaía sobre a voz. Com efeito, por questões de deficiência técnica, música e ruído deveriam ser estereotipados o mais possível para que pudessem ser imediatamente reconhecidos. Entretanto, a tecnologia desenvolveu-se e o *design* sonoro em parceria com a composição musical tornaram-se elementos fundamentais para a construção de imaginários. Na ficção científica, permitem a elaboração de temas de diferença, alienação, estranhamento e mudança das personagens (Whittington, 2007: 6), e ainda um guia para territórios desconhecidos (Bartkowiak, 2009: 1). Contudo, o recurso ao estereótipo sonoro continua a ser uma prática recorrente.

O presente artigo propõe uma discussão sobre o papel da música na concepção de significados de pós-humano na categoria de ficção científica denominada *ciberpunk*. Defende-se que, através da organização de referentes analógicos entre o som e elementos essenciais da imagem, os audiovisuais estruturam momentos de significação baseados na noção de estereótipo. O objectivo é comprovar que a cultura *ciberpunk* tem um conjunto de convenções de escrita audiovisual. E que esta práxis produz e reproduz signos de ciberespaço e ciborgue tanto através das imagens como pela música que as acompanha. A perspectiva é pós-estruturalista e cruza fundamentos teóricos sociológicos e semióticos.

A estrutura divide-se em quatro secções. Primeiro, apresentam-se estudos teóricos que nos permitem discutir a problemática em questão. Segue-se um breve enunciado da metodologia escolhida. Depois, abordam-se os conceitos de realidade e virtualidade a partir dos filmes *Tron* (1982) e *Blade Runner* (1982), demonstrando como o primeiro os separa e o segundo os faz convergir. Ainda nessa secção, parte-se dos filmes *The Terminator* (1984) e *Hardware* (1990) para observar os tópicos da máquina e do ciborgue respectivamente. Termina-se com uma reflexão sobre as implicações que estes quatro casos têm na forma como a música edifica significados pós-humanos através da síntese sonora e de técnicas de produção musical.

## 1. Quadro teórico

No cinema, a criação de música associada a personagens, lugares, situações ou emoções é baseada nos princípios wagnerianos do motivo e *leitmotiv*. Isso tem gerado algumas polémicas na literatura académica porque, como Eisler e Adorno (1947: 5) referem, o filme é incapaz de reter a dimensão simbólica de um *leitmotiv* wagneriano. Numa tentativa de contornar o problema, Brown (1994: 99) explica que a denominação mais adequada seria *leitmotiv* condensado. Independentemente de um uso da denominação original, ou variações, é inegável a relevância de uma abordagem temática à música para cinema. Gorbman (1987: 3), Kassabian (2000: 51) ou Altman (2007: 205) são alguns dos vários teóricos que não evitam o conceito. Este artigo adopta *leitmotiv* como forma de endereçar músicas com uma utilização recorrente dentro de uma obra cinematográfica, e de outro formato audiovisual, particularmente porque se considera que possuem uma dimensão simbólica. Aqui, símbolo é tido segundo a tipologia semiótica de Charles Peirce, enquanto signo interpretado segundo hábitos ou convenções.<sup>1</sup>

O carácter simbólico destas músicas ocorre devido a um processo de esteotipação, uma prática que se traduz na redução de uma representação

1. Para um estudo de convenções musicais no seio da tradição da musicologia histórica, ver *Conventional Wisdom: The Content of Musical Form* (2000) de Susan McClary.

às suas características mais fundamentais. Evitando as suas conotações mais negativas, o sociólogo Stuart Hall (1997: 258) comprova a necessidade deste processo, demonstrando que a descodificação do mundo é feita a partir de analogias entre categorias semelhantes. Se a prática da estereotipação reduz ao essencial e naturaliza um conceito, então, fixa a diferença. Entendo que uma teoria do estereótipo dá conta de uma rede de relações entre audiovisuais. Permite ainda uma abordagem pós-estruturalista que visa estudar cada audiovisual no seio do contexto de ficção científica em que se enquadram.

Como este artigo procura comprovar, um foco no estereótipo tem implicações relevantes no estudo da música em audiovisuais. Um deles é a capacidade de reflectir sobre significados musicais. Existem correntes de pensamento que demonstram a impossibilidade de se atribuir sentido concreto aos sons. Por exemplo, Leonard Meyer (1961: vii) referia que a música não possui signos ou símbolos que apontem para objectos, conceitos ou desejos humanos. Todavia, vários autores têm procurado comprovar que a música pode ter uma função representacional. Destaco, por exemplo, a análise histórico-social de Kramer (2002) ou o estudo contemporâneo de DeNora (2000) sobre o significado da música no quotidiano. Para o argumento aqui discutido, são indispensáveis os estudos de semiótica musical, nomeadamente Monelle (2000: 15), seguindo a perspectiva de Ratner (1980)<sup>2</sup>, pois comprova a existência de tópicos musicais que representam ideias específicas.

A teoria do tópico musical enquadra-se no que Zbikowski (2015: 173) denomina de referência analógica entre música e conceito, pois é a experiência de uma visualização mental desse objecto ou ideia. O musicólogo explica, com base em estudos de psicologia cognitiva, que os processos de categorização

2. Em Ratner, a teoria dos tópicos, desenvolvida fundamentalmente a partir da música do século XVIII, é designada de “subjects of musical discourse” (1980: 9). Divide-as entre tipos, que são danças e marchas responsáveis por produzir obras completas: sendo, portanto, equivalentes a géneros. O outro grupo engloba os estilos, como o turco, militar ou a caça, e pode ser encontrado em momentos específicos de uma obra. Quaisquer um destes tópicos possui um significado, como a associação com sentimentos ou *pathos*.

visual e auditiva são, em termos neurológicos, semelhantes. A percepção de movimento na música pode servir para representar um objecto cinético, como os que são apresentados nos filmes, visto partilharem uma mesma característica: o tempo. Nesse sentido, a música representa pela sua capacidade de ter agência e ser processo (Bohlman, 2005: 206).

Mesmo que sejam emparelhados conceitos e música, por exemplo, através de uma banda sonora inserida no dispositivo cinematográfico, a utilização da música, ainda que intencional, constrói significados arbitrários (Nausbaum, 2007: 89). Mas é a solidificação de significados numa identidade musical que interessa para esta discussão e, nesse sentido, seguem-se as abordagens de autores como Neumeyer (2015) ou Goldmark *et al* (2007). Um dos aspectos que referem é o modo como, no cinema, e em particular a partir do período de Hollywood clássico, a música orquestral e a escrita tonal têm vindo a explorar vários tropos musicais românticos. Lehman (2018: 20) é um dos autores que fala do modo como as bandas sonoras dos filmes podem significar sentimento, magia ou até nostalgia, na medida em que são tropos oriundos do romantismo tardio.

Nesta discussão, importa pensar qual a origem dos significados que permeiam o universo da ficção científica. Barham (2009: 259), explorando essa questão, refere que o hábito de utilizar instrumentação de sintetizadores nesses géneros cinematográficos criou um tropo novo. O filme *Forbidden Planet* de 1956, realizado por Fred M. Wilcox e com música de Louis e Bebe Barron, é considerado a primeira obra cinematográfica com banda sonora integralmente electrónica. Por essa razão, Barham (2009: 249) afirma que é a responsável pelo início desse estereótipo que associa a estética musical electrónica ao tópico do futuro. Por outro lado, creio que essa relação foi reforçada pelas tradições de música electrónica de dança, onde os sons produzidos através de circuitos electrónicos começaram a ser associados a um significado de tecnologia futurística (Demers, 2016: 49). Na minha dissertação de mestrado (Malhado, 2009: 53), estudei estas questões na cultura *ciberpunk*, concluindo que vários tropos do romantismo, o do futuro,

explorados através de uma música orquestral e electrónica, têm vindo a ser utilizados, desde 1982, para criar relações semióticas estereotipadas.

Para compreender alguns dos estereótipos musicais da arte audiovisual *ciberpunk*, é necessário discutir os conceitos de virtualidade e ciborgue, visto serem as principais ideias exploradas nesses audiovisuais. O termo virtual, etimologicamente relacionado com o latim *virtuale*, pode ser entendido como potência. Como explica Grimshaw (2014: 1), a crescente digitalização da sociedade é um dos elementos que o conceito de virtualidade procura endereçar. Uma das definições mais comuns é a de que o virtual resulta do que é feito ou simulado através de meios electrónicos. Mas concordo com Castells (2010: 403) quando refere que a realidade enquanto experiência sempre foi virtual. Recorrendo a uma perspectiva semiótica, o autor menciona que a realidade é percebida mediante símbolos que atribuem significados às nossas práticas. Propondo chamar à cultura contemporânea uma real virtualidade, considera que as dinâmicas pessoais e colectivas estão constantemente interpenetradas por tecnologia de informação e comunicação. Assim, já não faz sentido pensar numa dicotomia entre o real e o virtual, mas sim numa convergência. Considero que as sociedades retratadas no *ciberpunk* são uma hiperbolização desta teoria.

O ciborgue é outro conceito de limiar. Haraway (1991: 150) introduz este ícone nas ciências sociais relacionando-o com a fusão entre máquina e organismo, e os planos do ficcional e do real. Por ser um híbrido, permite explorar dimensões de ironia e fracturação. Capturando de forma eloquente os seus significados na ficção científica, a autora constrói uma figura que cristaliza o discurso pós-humano (Thweatt-Bates, 2012: 15), e é fundamental para o estudo de obras culturais de ficção científica futurista.

Como explica Chion (1994: 68) a respeito do fenómeno audiovisual, a classificação de sons é feita em relação ao que é visto na imagem. Por conseguinte, são as múltiplas representações musicais destes dois conceitos – o virtual e o ciborgue – que permitiram à arte *ciberpunk*, à semelhança de outras

obras de ficção científica (Konzett, 2009: 101), criar visões e sons do futuro. Algumas dessas representações são estudadas de forma mais detalhada nas secções seguintes.<sup>3</sup>

## 2. Metodologia: uma abordagem temática à música para audiovisuais

Para a discussão de tipos de representação de virtualidade e ciborgue foram seleccionados quatro filmes realizados nos anos de edificação dos principais símbolos *ciberpunk* (Malhado 2019: 47). São eles: *Tron* (1982)<sup>4</sup>, *Blade Runner* (1982)<sup>5</sup>, *The Terminator* (1984)<sup>6</sup> e *Hardware* (1990)<sup>7</sup>. Com o intuito de demonstrar que estes estereótipos se difundem para outras artes audiovisuais até aos dias de hoje, comparam-se as estratégias de representação com outros exemplos. Abordam-se os filmes *American Cyborg: Steel Warrior* (1993)<sup>8</sup>, *Johnny Mnemonic* (1995)<sup>9</sup>, *Beyond the Black Rainbow* (2010)<sup>10</sup> e *Chappie* (2015)<sup>11</sup>;

3. Este estudo enquadra-se na minha dissertação de mestrado, intitulada *Uma perspectiva musicológica sobre a formação da categoria ciberpunk na música para audiovisuais – entre 1982 e 2017*, e defendida em 2019. Ai, o leitor encontra um aprofundamento destas questões ao discutir o género musical *ciberpunk*. No centro da estética musical *ciberpunk* estão várias convenções audiovisuais, entre elas o ciborgue e o ciberespaço (Malhado, 2019: 136-139) explorados neste artigo.

4. Filme realizado por Steven Lisberger e com música de Wendy Carlos. O argumento desenvolve-se em torno de Kevin Flynn, um engenheiro informático que descobre que a empresa para onde trabalha tenta roubar a sua criação. Quando tenta piratear informaticamente o sistema, acaba preso no mundo virtual que havia desenvolvido.

5. Filme realizado por Ridley Scott e com música de Vangelis. O argumento segue as acções de Rick Deckard, um *blade runner* que assassina *replicants* – clones dos humanos. Depois de se apaixonar pela *replicant* Rachel, começa a questionar a visão social dominante que considera os humanos superiores aos *replicants*.

6. Filme realizado por James Cameron e com música de Brad Fiedel. O argumento desenrola-se em torno do ciborgue assassino T-800 que é enviado de 2029 para 1984 para assassinar Sarah Connor antes que dê à luz John Connor, o futuro líder da resistência de combate contra as máquinas.

7. Filme realizado por Richard Stanley e música de Simon Boswell. O argumento decorre dentro do apartamento de Jill onde a cabeça do ciborgue M.A.R.K. 13 é reactivada. Depois de reconstituir o seu corpo através de uma fusão com componentes tecnológicas, a entidade começa a atacar todas as pessoas que encontra.

8. Filme de Boaz Davidson e música de Blake Leyh. O argumento decorre num futuro onde inteligências artificiais dominam a sociedade. Mary, a única mulher que conseguiu dar à luz, é perseguida por um ciborgue enquanto tenta escapar da cidade da Carolina do Sul para a Europa por via marítima.

9. Filme de Robert Longo e música de Brad Fiedel. O argumento segue Johnny, um transportador de memórias que recebe um carregamento de informação maior do que o seu cérebro é capaz de suportar. Com um tempo limitado antes que esta o infecte e mate, terá de combater a Yakuza enquanto viaja até ao local onde poderá descarregar o conteúdo.

10. Filme de Panos Cosmatos e música de Sinoia Caves. O argumento é sobre Elena, uma mulher com percepção extra-sensorial aprisionada num instituto de experiências psíquicas. Este é conduzido pelo Dr. Barry Nyle, que procura utilizá-la com o intuito de descobrir uma forma de transcender o corpo.

11. Filme de Neil Blomkamp e música de Hans Zimmer. O argumento desenvolve-se num futuro onde o cientista Deon Wilson descobre uma forma de transferir a consciência. Depois de uma experiência feita no androide polícia Chappie, este é reprogramado e adquire a capacidade de sentir e pensar.

os videojogos *Shadow the Hedgehog* (2005)<sup>12</sup>, *Remember Me* (2013)<sup>13</sup> e *Far Cry 3 Blood Dragon* (2013)<sup>14</sup>; e o filme de animação japonês *Ghost in the Shell* (1995)<sup>15</sup>. Sobre esta segunda lista de casos, serão apenas referidas as componentes fundamentais à compreensão do estereótipo em análise.

O método para encontrar esses estereótipos resulta de uma abordagem temática, centrando a discussão em características de instrumentação, estilo de composição musical, parâmetros tecnológicos e relação semiótica entre som, imagem e significado. Considero ser uma perspectiva fundamental para estudar como um *leitmotiv* se enquadra em códigos transmédia onde propriedades musicais são comuns a diferentes formatos audiovisuais. Para isso analisam-se os códigos cinemáticos (Gorbman, 1987: 3), tratando-se de uma perspectiva que considera como a música está relacionada com o que está representado na diegese. Este vínculo elabora-se por um processo de síncrese (Chion, 1994 [1990]: XVIII-XIX), no qual eventos sonoros, visuais e narrativos ocorrem ao mesmo tempo e se estabelece uma ligação espontânea. Considero ser útil tanto para obras cinematográficas como interactivas (Collins, 2013: 26). Apesar de estar ciente da interactividade presente no videojogo *Remember Me* (2013)<sup>16</sup>, o que me interessa é

12. Videojogo realizado por Takashi Iizuka e música de Jun Senoue, Yutaka Minobe, Tomoya Ohtani e Mariko Nanba. O jogador controla Shadow, um ouriço clonado que protege o planeta de uma invasão extraterrestre enquanto procura descobrir a sua origem.

13. Videojogo realizado por Jean-Maxime Moris e música de Olivier Deriviere. O argumento desenvolve-se na cidade futurista de *Neo Paris* onde 99% da sociedade tem um implante cerebral que lhe permite enviar e partilhar memórias na internet, bem como remover memórias indesejadas. O jogador controla as acções de Nilin, uma caçadora de memórias que combate a megacorporação Memorize.

14. Videojogo realizado por Dean Evans e Alexandre Letendre, e música do grupo Power Glove. O jogador controla o ciborgue Rex Colt numa ilha dominada por mortos-vivos e dragões. O argumento combina um conjunto de referências transmédia de filmes como *Blade Runner*, *Tron*, *Alien*, *The Terminator*, *RoboCop* ou *Transformers*.

15. Filme de Mamoru Oshii e música de Kenji Kawai. O argumento segue Motoko Kusanagi, uma ciborgue que investiga o paradeiro do misterioso pirata informático *Puppet Master*. Depois da revelação que este é uma inteligência artificial desenvolvida pelo governo, Kusanagi e *Puppet Master* fundem-se digitalmente para viajar pelo ciberespaço em busca da verdadeira essência da humanidade.

16. Collins (2013: 13) considera que o som interactivo nos videojogos é método, material e mediador da experiência do jogador. O que a autora pretende demonstrar com esta afirmação é que a música faz parte de uma experiência afectiva que colabora na imersão; que a forma como é apresentada ao jogador interfere no modo de jogar porque fornece pistas a respeito do que deve fazer, e que o som se vai modificando e adaptando às mensagens que o jogador insere no sistema enquanto joga. Para efeitos da discussão em curso, e porque não modificam o argumento, não se consideram estes factores na análise à música do videojogo *Remember Me* (2013).

o processo de comunicação de significados estereotipados presentes num *leitmotiv*<sup>17</sup>, e menos as transformações que ocorrem na música por acção do jogador (Summers, 2008; Collins, 2013).

No estudo de músicas gravadas, a dimensão tecnológica não pode ser negligenciada, por isso, adopto a abordagem de Lacasse (2018: 12) ao referir que a experiência auditiva foca três níveis ontológicos: aspectos estruturais, interpretativos e o que denomina encenações fonográficas. Sobre esta última dimensão, o autor explica que as gravações de música popular – e que podemos transpor para qualquer género musical, principalmente os electrónicos onde o trabalho de estúdio é fundamental –, o que é ouvido resulta de um longo processo criativo. Envolve muitas decisões e operações de edição, montagem e mistura, e qualquer uma destas fases é parte inerente à natureza do objecto musical. Por essa razão, ao analisar música electrónica criada para audiovisuais, há que compreender porque determinados parâmetros são utilizados e com que propósito estético.

### **3. Estudos de caso**

#### **3.1. *Tron*: música como separação entre os espaços real e virtual**

O filme *Tron* (1982) tem uma banda sonora interpretada pela London Philharmonic Orchestra, e passagens no sintetizador analógico modular Moog e no digital Crumar GDS (Carlos, 2008). A fim de compreender como a música, composta por Wendy Carlos, concebe os estereótipos do real e virtual, é necessário analisar algumas cenas do filme.

Na primeira cena dentro da realidade virtual, não existe música. A ausência permite concentrar a atenção da audiência nos efeitos sonoros electrónicos das várias máquinas e nos passos das personagens que são filtrados para ficarem com um som electrónico e distorcido. Com a cena seguinte, já no mundo real, Flynn surge no ecrã em frente do seu computador. Quando se torna explícito

17. Por essa razão, apesar do campo emergente de estudos de música em videojogos e dos diversos estudos que poderia utilizar, mantenho-me alinhado às obras de Summers e Collins por serem autores que fornecem as ferramentas necessárias para a análise do significado musical em videojogos.

que vai jogar, começa uma música não diegética com instrumentos de orquestra e electrónica. O ritmo marcial enquadra o momento de combate entre um tanque e um *recognizer*<sup>18</sup>, com os sintetizadores a simularem metais que acompanham a melodia nas cordas. A música termina no momento em que o condutor do tanque, que é o avatar controlado por Flynn, é esmagado pela nave. O som electrónico e reverberante que se ouve aquando da destruição do veículo mistura-se com a música, servindo de cadência que anuncia o final do videojogo. Ao mudar a cena, Flynn deixou de ter acesso ao sistema informático. Por isso, as acções das personagens dentro da realidade virtual são acompanhadas por música reproduzida apenas nos sintetizadores. Isto promove um contraste muito claro com a utilização de violinos e violas que participam na cena seguinte, onde um grupo de cientistas testa o equipamento do videojogo dentro do laboratório da empresa.

Como ficou claro, quando o espaço diegético é totalmente virtual, a música é apenas electrónica e, quando é físico, os dispositivos são orquestrais. No caso de existir uma interacção entre o mundo físico e o virtual, combinam-se os instrumentos. Desse modo, a representação estereotipada das duas realidades da diegese é estabelecida através de uma concepção de diferença sonora. Contudo, há que referir que a escrita musical é tonal e de tradição romântica, independentemente dos dispositivos musicais utilizados. O que permite ao ouvinte separar as fontes sonoras durante a experiência audiovisual é a espacialização acústica nitidamente distribuída, logo, os timbres nunca se confundem.

Outros exemplos criam o mesmo estereótipo musical. Na música que Brad Fiedel compõe para acompanhar o ciberespaço do filme *Johnny Mnemonic* (1995), podemos identificar três camadas de material musical. São introduzidas sequencialmente e bastante sincronizadas com a cena. A primeira produz um motivo melódico breve, em movimento de tipo sinusoidal<sup>19</sup> e com intervalos curtos interpretados por um sintetizador digital. O surgimento da camada seguinte ocorre no momento em que Johnny explica que está a pira-

18. Veículo de segurança e transporte aéreo. O seu som foi criado pelo sintetizador Prophet-5 (Tron Fandom, 2019).

19. Uma melodia em movimento sinusoidal é aquela cuja progressão resulta de uma sequência curta de notas com intervalos ascendentes e descendentes que são repetidas ao longo de um tempo considerável.

tear um sistema, e é centrada no som de uma guitarra eléctrica. Por último, adiciona-se uma simulação sintetizada de cordas friccionadas audíveis enquanto Johnny decifra o código de acesso. Apesar de não ser uma relação tão evidente como em *Tron* (1982), os instrumentos musicais promovem o mesmo tipo de significados. Enquanto o sintetizador está isolado, pode ser lido como um marcador sonoro que anuncia a entrada no ciberespaço. A guitarra eléctrica, que é um símbolo de criminalidade na cultura audiovisual *ciberpunk* (Malhado, 2019: 138), significa a marginalidade do *hacker*. E as cordas friccionadas, por serem simuladas, criam num mesmo timbre o híbrido acústico/sintético que caracteriza a interação entre mundo real e virtual.

Um outro exemplo que explora o mesmo estereótipo é o videojogo *Shadow the Hedgehog* (2005). A diferença estabelecida entre a música que contextualiza o mundo real e o virtual recai sobre a predominância dada aos instrumentos musicais guitarra e sintetizador. Tal como Johnny, Shadow é uma personagem com elementos de anti-herói, o que justifica a utilização da guitarra eléctrica. Quando Shadow entra na realidade virtual e a instrumentação musical adquire uma predominância de sintetizadores, o contraste é notório. Isso permite ao videojogo explorar o estereótipo real/virtual através de uma dicotomia musical estabelecida pelos sons da guitarra e do sintetizador.

### **3.2. *Blade Runner*: música como esbatimento entre o material e o imaterial**

A banda sonora de *Blade Runner* (1982), composta por Vangelis, possui uma instrumentação de sintetizadores, máquinas de ritmos analógicas e gravações de percussão acústica como gongos e sinos sempre modificados electronicamente. O efeito de reverberação intenso, que se estende da música ao diálogo, foi processado digitalmente através do Lexicon 224.

Enquanto *Tron* (1982) separa o mundo real do virtual, *Blade Runner* (1982) aproxima os planos do real e do artificial através do tópico da memória. Narrativamente, isso é demonstrado quando Deckard sonha com um

unicórnio e questiona se isso será um indício de que é um *replicant*; ou se quando Rachel toca ao piano com uma técnica que desconhece será fruto de uma experiência pessoal ou das memórias que possui da neta do cientista que a criou. Uma análise da cena em que Deckard conhece Rachel revela como a música participa na construção de um estereótipo relativo a dimensões materiais e imateriais.

A cena decorre dentro do edifício da corporação Tyrell, empresa responsável pelo desenvolvimento dos *replicants*. Começa com um plano de uma coruja que voa pela sala, atravessando-se em frente de Deckard, que está no centro da divisão. O bater de asas ecoa no espaço, mas a sua intensidade é menor do que o ressoar de vários sinos que oscilam como a luz que penetra do exterior – e que alguns autores consideram ter uma dimensão religiosa (Hannan & Carey, 2004: 156). Com a entrada de Rachel, ouve-se uma melodia sintetizada que reverbera tanto quanto a voz da personagem ou os seus passos em direcção ao *blade runner*. O diálogo começa com Deckard a perguntar se a coruja é artificial, ao que Rachel responde que é, obviamente.

Toda esta cena segue com um questionamento sobre o que é real ou ilusório. O mesmo podemos constatar pela música, que o investigador Konzett (2009: 109) considera, de forma muito pertinente, explorar timbres “quasi-natural”. No início, a melodia que acompanha a entrada de Rachel é uma simulação de cordas friccionadas. Quando Deckard vai começar o teste de Rachel, para descobrir se é humana ou *replicant*, a música progride para uma instrumentação de sintetizadores que agora simulam dois timbres distintos: um híbrido de piano e caixa de música em frequências agudas, e um coro em registo médio agudo. Assim, se na acção persiste a dúvida sobre o que é natural ou artifício, no plano sonoro o mesmo verifica-se pela escolha de timbres que escapam a uma categorização clara.

Outro factor a ter em consideração é que a impossibilidade de identificar a origem dos sons impede a localização dos mesmos no espaço. Se a voz e os passos de Rachel ou o voo da coruja reverberam tanto como a música, isto coloca todos estes elementos num mesmo plano. Elimina-se, assim, um

aspecto da materialidade que a imagem cria, pois, os sons flutuam como vibrações cuja origem é incerta. Isto gera um simulacro.<sup>20</sup> Enquanto ferramenta de *design* sonoro, a reverberação permite entrelaçar fontes sonoras que, ao nível psicoacústico, transmitem uma sensação de espacialidade e imensidão. Por favorecer uma transformação temporal, cria-se uma dinâmica entre os sons diegético e não diegético que impede a audiência de os diferenciar claramente.

No filme de animação *Ghost in the Shell* (1995), com música de Kenji Kawai, podemos encontrar o mesmo princípio. Observando a cena em que a ciborgue Kusanagi é criada, identificamos que em todas as fontes sonoras foi incrementado um efeito de reverberação. Emparelhado com a sua génese, surgem imagens pretas onde aparecem escritos os créditos do filme como se fossem constituídos de código binário. Porque o texto é representado, paradoxalmente, com um som de escrita dactilografada, sugere-se, de modo concomitante, um foco de imaterialidade (a virtualidade do *bit*) e materialidade (a máquina de escrever). Em toda esta cena, o som, os dispositivos tecnológicos que produzem o corpo ciborgue, a água onde este se encontra, e os instrumentos musicais que interpretam o *leitmotiv* da personagem partilham de um grau elevado de reverberação. Destaca-se ainda que um dos instrumentos musicais é o *kagura suzu*, um objeto de origem japonesa, composto por quinze sinos, que ressoa tal como os sinos de *Blade Runner* (1982).

A linguagem musical de Jeremy Schmidt para o filme *Beyond the Black Rainbow* (2010) evidencia a aplicação da reverberação com o mesmo propósito cinematográfico. Os instrumentos electrónicos analógicos Prophet 5, modelos antigos de Oberheim, o pedal de baixo do Moog Taurus, o timbre de órgão do Korg CX-3 e o Mellotron são processados através de um “space echo tape delay” (MacInnis, 2012). O efeito, comum na era analógica, consiste na aplicação de uma espacialização para que o som seja reproduzido sucessivamente, e de forma alternada, nos canais direito e esquerdo. Além disso, é reiterado sempre com um mesmo intervalo de tempo, diminuindo

20. Conceito que tomo de Jean Baudrillard (1983: 5) para designar uma abstracção que é um modelo do real sem origem. Por isso, deve ser interpretado como uma hiper-realidade.

de intensidade após cada iteração. A técnica ficou associada ao formato de cassete por ser usual no período analógico; em consequência, usa-se uma distorção para que o som adquira as mesmas características que as tecnologias daquela época. Tal como *Blade Runner* (1982), na maioria das cenas, o volume da música está quase tão alto como as restantes fontes sonoras. Isto faz com que penetre no espaço da diegese, confundindo-se com a emissão sonora das máquinas electrónicas, principalmente por partilharem timbres.

### 3.3. *The Terminator*: música como marcador de identidade maquinal

Para compreender o estereótipo da máquina, proponho uma reflexão baseada no filme *The Terminator* (1984). Com o objectivo de representar o ciborgue T-800, o compositor Brad Fiedel compôs um *leitmotiv* alicerçado numa instrumentação de síntese sonora e com destaque no ritmo. Uma análise da cena que introduz a personagem é reveladora do processo audiovisual que constitui esta representação.

Começa com um bordão<sup>21</sup> sintetizado, muito reverberado, que simula o assobio do vento e o som da electricidade presente no ecrã, não ficando claro o que é efeito sonoro ou música. Diminui a frequência de forma gradual através de um *pitch bend*<sup>22</sup> muito lento, simbolizando a queda do T-800, pois este materializa-se com um dos joelhos apoiado no chão. Antes de a câmara focar a imagem na personagem, esta é anunciada por um motivo rítmico em *staccato*, de timbre metálico, e cuja figuração se assemelha a um batimento cardíaco. No momento em que T-800 se ergue, uma progressão harmónica de dois acordes electrónicos, com timbre que simula metais, certifica a grandiosidade da personagem. O motivo rítmico e o bordão continuam enquanto T-800 observa a cidade do topo de um prédio, sendo um momento que é dramatizado por uma simulação de coro com incremento constante de intensidade.

21. Bordão é uma técnica de escrita musical que utiliza sons sustentados e com pouca variação ao longo do tempo. Nos fenómenos acústicos, a duração está limitada às particularidades do instrumento, mas, com a manipulação sonora digital, a extensão temporal pode ser ilimitada.

22. Provocado por uma roda colocada nos sintetizadores, fornece um tipo de portamento (deslize sonoro entre duas notas adjacentes, por exemplo, entre um dó e um dó sustentado) onde uma frequência é variada de forma contínua. Pode ser superior, inferior ou alternar.

No plano seguinte, quando o antagonista ataca um grupo de *punks*, ouvem-se frequências sintetizadas dissonantes e agudas. Os *clusters*<sup>23</sup> de electrónica com carácter percussivo são sincronizados com os movimentos de T-800. O som que simula um batimento cardíaco permanece durante toda a cena, estando num plano mais próximo quando T-800 se aproxima do grupo. Diminui a intensidade durante o diálogo e na troca de agressões, e regressa em grande destaque quando T-800 segura um dos corações que arrancou com as próprias mãos.

A representação sugere que os motivos rítmicos de percussão sintetizada são o marcador sonoro de T-800. Eaton (2008: 111) propõe que esta técnica minimalista permite a construção de um signo de máquina. Mas devemos adiantar que se trata da criação de um estereótipo, na medida em que um tipo de timbre metálico cria uma correspondência com a dimensão corporal de um ciborgue, simbolizando sonoramente a sua artificialidade. A utilização de componentes sonoras de teor rítmico para representar identidades maquinais pode ser detectada em outras obras audiovisuais. O filme *American Cyborg: Steel Warrior* (1993), com música de Blake Leyh, associa as três personagens principais a componentes musicais específicas. Austin, o herói, é identificado por uma harmónica e guitarra acústica. O feto que protege é simbolizado por música coral a duas vozes e de registo agudo, pois é-lhe conferido uma dimensão de religiosidade oriunda da aceção de esperança que representa no futuro da humanidade. Por último, o ciborgue assassino é configurado sonoramente por um coro masculino grave e um motivo rítmico em *staccato* de figuração semelhante ao de T-800. Há que salientar ainda que no clímax é revelado que Austin é um ciborgue, algo que é reforçado pelo surgimento do mesmo motivo rítmico que estava anteriormente associado ao ciborgue assassino, sugerindo um estereótipo da máquina associado a ambos.

23. Acorde formado por notas consecutivas de uma escala, criando uma massa sonora pouco harmónica.

Na cinemática<sup>24</sup> de abertura do videogame *Far Cry 3: Blood Dragon* (2013), a música do grupo Power Glove estabelece uma relação muito próxima com o tipo de representação de *The Terminator* (1984). Nesse vídeo, assistimos à destruição do planeta devido a uma guerra nuclear e depois à transformação de Rex Colt em ciborgue. A música, que repete em outros momentos sugerindo ser o *leitmotiv* de Colt, é baseada na nota fá, de timbre electrónico, e é acompanhada por dois motivos rítmicos separados por uma pausa. Pela sua figuração e constante repetição, estrutura um padrão que se assemelha a um batimento cardíaco, tal como no filme *The Terminator* (1984).

### **3.4. Hardware: música como mediadora de um hibridismo do ciborgue**

Na música de Simon Boswell destinada ao filme *Hardware* (1990), a representação do ciborgue é elucidativa da forma como a música participa na construção de outro estereótipo pós-humano. O ciborgue, com o nome de código M.A.R.K. 13, apesar de ser um assassino como T-800, tem características humanas que são destacadas pela música. Podemos associar a sua capacidade de regeneração do corpo a um processo de autopoiese, termo da biologia que designa a capacidade dos seres vivos se autoproduzirem, auto-regularem e manterem interações com o meio. Observemos alguns momentos do filme onde surge o ciborgue, de modo a compreender como a música participa nesta ideia.

A cena inicial do filme começa numa paisagem deserta onde o sucateiro Moses recolhe objectos para vender no mercado. Através de um plano centrado no terreno, a audiência dá conta da mão do ciborgue, parcialmente encoberta pela areia. Quando esta faz um curto movimento de abrir e fechar, ouve-se um timbre de cordas friccionadas em notas agudas e desafinadas, modificadas informaticamente para obterem uma sonoridade híbrida. Além da mão, Moses encontra a cabeça do ciborgue e leva-a como presente para a namorada. Durante a noite seguinte, a cabeça activa-se e inicia uma metamorfose que resulta da fusão com vários objectos que a rodeiam. Ao longo desse processo é possível ouvir, durante alguns segundos, um som electrónico pulsante e

24. Cinemática é uma sequência de videogame onde não se joga, pois é apenas reproduzido um vídeo que o jogador observa como se estivesse no cinema.

reverberante cuja regularidade sugere uma alusão a um batimento cardíaco. No final, a câmara foca um plano dos seus olhos vermelhos e podemos ouvir uma simulação de coro feminino ligeiramente desafinado.

Uma interpretação da música até aqui referida aponta para uma alusão a *The Terminator* (1984), tanto pela pulsação electrónica como pelo apogeu coral. É verdade que o estereótipo da máquina é explorado pelo compositor, todavia, o clímax do filme encaminha a audiência noutro sentido. Colocado de pé entre uma estrutura de metal com vários painéis de computador, o ciborgue posiciona-se em contraluz e com os braços abertos. O “*Stabat Mater dolorosa*”, da obra *Stabat Mater* (1841) de Rossini, para orquestra, coro e solistas transporta o filme para um contexto sacro. É uma música do período romântico cujo texto, um hino à Virgem Maria, descreve o seu sofrimento durante a crucificação de Jesus Cristo. Uma leitura da cenografia à luz do contexto cultural desta música promove uma analogia entre o ciborgue e o episódio bíblico da Paixão de Cristo, com os braços abertos e pregados na cruz. Isto é reforçado pelo momento em que o ciborgue injecta veneno em Moses, resultando em alucinações. No ecrã, podemos ver, como resultado da substância tóxica, mandalas e uma tapeçaria de Yama, o deus budista que julga os mortos no mundo dos espíritos e envia para o inferno os que não são dignos. Complementando este fragmento, no plano seguinte, é declamada uma passagem da Bíblia, de Marcos 13:20<sup>25</sup>, que descreve os eleitos de Deus.

Uma análise semiótica destas diferentes cenas permite compreender que o que está em causa é uma sobreposição de camadas simbólicas correlacionadas com o estereótipo do ciborgue. Pela narrativa, depreende-se que esta figura atravessou um processo de transformação que percorreu o estádio de máquina para pós-máquina. A música forneceu um marcador de passagem, ao reproduzir o coro sintetizado enquanto ainda é uma máquina e, mais tarde, uma gravação de cantores quando o ciborgue é humanizado. Isso é corroborado pelo contexto que a música de Rossini providencia, indicando que o seu estatuto é agora superior ao do homem, associando-se simultaneamente à figura de Jesus

25. A designação do ciborgue M.A.R.K. 13 é uma referência a esta passagem bíblica de Marcos 13.

Cristo e a Yama. Aliás, a arte não é o único domínio onde esta associação entre o ciborgue e Cristo se constrói, pois as perspectivas académicas do transumano falam de um “cyborg christ” (Thweatt-Bates, 2012: 176).

Mediante o exposto, conclui-se que, musicalmente, o ciborgue é representado por um compósito musical de sons acústicos e sintetizados. Por um lado, permanece a já referida identidade musical da máquina, através da escrita rítmica que evoca o imaginário do batimento cardíaco de *The Terminator* (1984). Por outro lado, a grandiosidade orquestral e coral romântica associa os afectos à condição humana do ciborgue. Relativamente à manipulação informática do violino e à simulação do coro, são elementos que demonstram uma utilização de técnicas musicais com o propósito estético de criar híbridos sonoros.

O papel da manipulação do timbre na criação de um carácter compósito é evidente na música de Hans Zimmer para o filme *Chappie* (2015). Durante o clímax, Chappie combate um robô controlado remotamente. Por ser um pacifista, começa por esconder-se do adversário para evitar o combate. Neste momento, ouvimos um coro masculino equalizado<sup>26</sup> por um *vocoder*. Esta aplicação faz com que o coro seja utilizado como um sinal portador que é filtrado e modulado com uma forte distorção. Foi-lhe também inserido um compressor que diminui e aumenta a intensidade do som mediante os ataques da percussão. Isto tem como resultado final uma voz deformada, de teor robótico e percutido, que tem como propósito representar o robô que investe sobre Chappie. Com o desenrolar da acção, a família de Chappie fica em perigo, o que o leva a confrontar a máquina para os proteger. A decisão é anunciada pela sua investida em câmara lenta, onde se ouve, uma vez mais, um motivo rítmico curto, mas bastante elucidativo do marcador identitário da máquina. Apesar da alusão a *The Terminator* (1984), o que reforça o estereótipo do ciborgue é a melodia interpretada pelo coro de timbre híbrido. Importa salientar que é a melodia que acompanha Chappie em outros momentos do filme, sendo o elemento central do seu *leitmotiv*, e não o motivo rítmico.

26. A equalização pode servir dois propósitos na produção musical: criativo ou correctivo. Quando é criativa, implica a implementação de frequências para criar objectos sonoros artísticos. Já a correctiva serve para rectificar alguma frequência não desejada, habitualmente proveniente de uma captação sonora.

Sobre este estereótipo pode-se ainda mencionar a música do videogame *Remember Me* (2013). Deriviere explicou que baseou toda a banda sonora na melodia do *leitmotiv* da personagem Nilin (Liebl, 2013). O que faz com que esta música adira ao estereótipo do ciborgue é o facto de se tratar de uma gravação em orquestra sinfónica que é manipulada constantemente em estações de trabalho de áudio digital. Com o propósito de se sincronizar com as acções do jogador, o som da orquestra é distorcido e substituído por frequências sintetizadas. Isto proporciona um referente analógico à técnica de remixagem presente no videogame. A remixagem é uma habilidade dos ciborgues caçadores de memórias, como Nilin, que lhes permite entrar na consciência das pessoas e apagar, acrescentar ou transformar as suas memórias. Nesta competência está subjacente uma referência à música electrónica de dança, pois o remix é uma técnica fundamental do DJ e, como demonstrado, representa uma cultura onde se atribui um significado futurista.

#### 4. Conclusões: música e significados pós-humanos

Com base nos excertos audiovisuais analisados, é possível retirar algumas conclusões relevantes sobre as relações estereotipadas entre música e imagem construídas no âmbito da cultura *ciberpunk*. Vejamos o quadro seguinte:

Espaço cibernético	
realidade dissociada da virtualidade	isolamento evidente entre timbres acústicos e sintéticos; utilização de espacialização
real virtualidade	melodia de intervalos curtos e em <i>legato</i> encontra-se destacada; utilização de reverberação
Corpo cibernético	
humanização da máquina	hibridismo sonoro entre timbres acústicos e sintéticos; utilização de variador de frequência
desumanização da máquina	célula rítmica repetitiva e em síntese sonora encontra-se destacada; utilização de compressor da gama dinâmica

Tabela 1: Relações estereotipadas de música-imagem pós-humana estabelecidas na cultura audiovisual *ciberpunk*.

A associação do processo e timbre de síntese sonora a aspectos das tecnologias de informação e comunicação separa-a em dois significados concretos: o espaço e o corpo. Tratando-se de duas componentes de representação importantes na cinematografia – o cenário e a personagem –, não é de estranhar que sejam elementos onde a música tem um papel predominante. É uma oposição binária que, como podemos ver pelas descrições da coluna na esquerda, favorece um dos pólos mediante o contexto em que se inserem. Nesse sentido, são exemplos que revelam como o *ciberpunk* se inscreve numa crítica pós-estruturalista, na qual a superioridade do homem face à máquina ou do material sobre o imaterial é questionada.

Nos espaços cibernéticos onde a realidade se encontra separada da virtualidade, os instrumentos musicais são empregados como marcadores da diferença. Por um lado, a sua reprodução pode ser desjuntada, como verificado no filme *Tron* (1982), o que resulta na utilização exclusiva de síntese sonora, quando o espaço é virtual, ou de uma orquestra, no caso de ser real. Mas, por outro lado, os momentos onde coexistem instrumentos musicais são trabalhados através da espacialização. Isto permite que cada timbre esteja claramente audível no espaço acústico e, dessa forma, seja mais bem percebido pelo ouvido. Tanto em *Tron* (1982) como em *Johnny Mnemonic* (1995), as cordas friccionadas são posicionadas mais ao centro, enquanto os timbres sintetizados são projectados de forma mais intensa nas extremidades direita e esquerda dos altifalantes. *Shadow the Hedgehog* (2005) aplica o mesmo tipo de arranjo, notório pela utilização do sintetizador colocado na extremidade direita, a guitarra solista ao centro e a guitarra de ritmo mais deslocada para a esquerda.

Quando os espaços cibernéticos representam uma real virtualidade, isto é, uma fusão entre os dois domínios, é empregada uma reverberação muito intensa na música. Pelo facto de as melodias se desenvolverem em intervalos curtos e em *legato*, evitando o silêncio entre notas, o som é mais cheio. O acrescento da reverberação aumenta a sensação de espaço e envolve todos os timbres e notas individuais. Assim, cria-se uma ilusão acústica de

uniformidade que se assemelha ao significado transmitido pela imagem, como verificado nos casos de *Blade Runner* (1982), *Beyond the Black Rainbow* (2010) ou *Ghost in the Shell* (1995).

Para a representação dos corpos cibernéticos, a música contextualiza e participa na construção de um ambiente positivo ou negativo. Quando a máquina passa por um processo de humanização para que se transforme no tipo de ciborgue proposto por Haraway, a música evidencia um hibridismo sonoro. Na cultura *ciberpunk*, os timbres acústicos e os sintetizados estão convencionalmente conotados com significados de humano e de máquina: como aliás foi verificado pelos casos analisados. Portanto, a sua combinação transporta para o plano sonoro o mesmo tipo de significado pós-humano que o ciborgue apresenta na imagem. A técnica de produção musical mais evidente para o alcançar é o variador de frequência, quando utilizado de forma a tornar um timbre acústico próximo do electrónico, criando um novo objecto sonoro com características simultaneamente percebidas como acústicas e sintetizadas. Isso pôde ser verificado de modo preciso na modificação do violino em *Hardware* (1990), e na manipulação da voz em *Chappie* (2015) ou da orquestra em *Remember Me* (2013).

A última relação é a desumanização da máquina. Como, neste caso, o objectivo é manter o artifício da personagem, evitando a empatia do ouvinte, a música enfatiza as células rítmicas repetitivas que provocam uma tensão dramática. Por intermédio do ritmo, o audiovisual afasta-se da convenção cultural dos afectos e o ouvinte não pode recorrer à música para depreender o contexto emocional da personagem. O que esta linguagem musical estabelece é um paralelo entre a intensidade sonora e a obstinação das células rítmicas com um significado de perigo iminente. Dada a clareza e amplitude sonora da componente rítmica, foi utilizado um compressor de gama dinâmica para a destacar dos restantes materiais musicais. Isso permitiu representar personagens como os ciborgues de *The Terminator* (1984), *American Warrior* (1993) ou *Far Cry 3: Blood Dragon* (2013), e criar um referente analógico entre o automatismo e a dinâmica intensa da música com a identidade maquinal.

Como comprovado, a criação musical na cultura *ciberpunk* é mediadora de significados relacionados com estereótipos de tecnologia cibernética. Nos casos da imagem e da narrativa, os audiovisuais exploram e desconstruem as dicotomias real/virtual e humano/máquina, através de conceitos híbridos como real virtualidade e ciborgue. Porque, na música, a polarização acústico/electrónico também constrói duas categorias de sons distintas, a separação ou combinação das mesmas estabelecem uma equivalência semelhante. É verdade que a equalização e compressão são recursos técnicos mais ou menos presentes em qualquer produção audiovisual, mas, nestes casos, são empregados de forma expressiva e com o intuito estético de se relacionar com aspectos da narrativa e imagem. Em suma, os timbres electrónicos combinados com as possibilidades técnicas de produção musical de espacialização, reverberação, variação de frequência e compressor da gama dinâmica são, quando contextualizadas, ferramentas de transmissão de significados estereotipados do pós-humano nos audiovisuais *ciberpunk*.

### **Referências bibliográficas e webgráficas**

- Altman, R. (2007). Early Film Themes: Roxy, Adorno, and the Problem of Cultural Capital. In D. Goldmark, *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*. Berkeley: University of California Press.
- Barham, J. (2009). Scoring Incredible Futures: Science-Fiction Screen Music, and “Postmodernism” as Romantic Epiphany. *The Musical Quarterly*, 91(3-4), Fall-Winter, 240-274.
- Bartkowiak, M. (2009). Introduction. In M. J. Bartkowiak (Ed.), *Sounds of the Future: Essays on Music in Science Fiction Film*. Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Baudrillard, J. (1983). *Simulations*. New York: Columbia University.
- Bohlman, P. (2005). Music as Representation. *Journal of Musicological Research*, n.º 23, 205-2.
- Brown, R. S. (1994). *Overtones and Undertones: Reading Film Music*. Berkeley: University of California Press.

- Carlos, W. (2008). Página Oficial. Disponível em: <<http://www.wendycarlos.com/+tron.html>>. Acedido em 5 de Janeiro de 2020.
- Castells, M. (2010). *The Rise of the Network Society*. West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Chion, M. (1994). *Audio-Vision*. New York: Columbia University Press.
- Collins, K. (2013). *A Theory of Interacting with Sound and Music in Video Games*. Cambridge and Massachusetts: The MIT Press.
- Demers, J. (2010). *Listening through the noise: The aesthetics of experimental electronic music*. Oxford: Oxford University Press.
- DeNora, T. (2000). *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eaton, R. (2008). *Unheard Minimalisms: The Functions of the Minimalist Technique in Film Scores* (Doctoral dissertation). University of Texas, Austin.
- Eisler, H., & Adorno, T. W. (1947). *Composing for the Films*. New York: Oxford University Press.
- Goldmark, D., Lawrence, K., & Leppert, R. (2007). *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*. Berkeley: University of California Press.
- Gorbman, C. (1987). *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Grimshaw, M. (Ed.). (2014). *The Oxford Handbook of Virtuality*. Oxford: Oxford University Press.
- Hall, S. (1997). Spectacle of the other. In S. Hall (Ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (pp. 223-290). London, Thousand Oaks & New Delhi: SAGE Publications.
- Hannan, M., & Carey, M. (2004). Ambient soundscapes in Blade Runner. In P. Hayward (Ed.), *Off the Planet: Music, Sound and Science Fiction Cinema* (pp. 149-164). Indiana: Indiana University Press.
- Haraway, D. (1991). A Cyborg Manifesto: Science Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century. In *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* (pp. 149-181). New York: Routledge.

- Kassabian, A. (2000). *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. New York: Routledge.
- Konzett, M. (2009). Sci-Fi Film and Sounds of the Future. In M. J. Bartkowiak (Ed.), *Sounds of the Future: Essays on Music in Science Fiction Film* (pp. 100-117). Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Kramer, L. (2002). *Musical Meaning: Toward a Critical History*. Berkeley: University of California Press.
- Lacasse, S. (2018). Toward a Model of Transphonography. In L. Burns, & S. Lacasse, *The Pop Palimpsest: Intertextuality in Recorded Popular Music*. Michigan: University of Michigan Press.
- Lehman, F. (2018). The Romantic Inheritance. In F. Lehman, *Hollydood Harmony: Musical Wonder and the Sound of Cinema*. Oxford: Oxford University Press.
- Liebl, M. (2013). Interview: Composer Olivier Deriviere talks the unique soundtrack of Remember Me. *Gamezone*. Disponível em: <<https://www.gamezone.com/originals/interview-composer-olivier-deriviere-talks-the-unique-soundtrack-of-remember-me/>>. Acedido em 5 de janeiro de 2020.
- MacInnis, A. (2012). Beyond the Black Mountain: Jeremy Schmidt interview re: Sinoia Caves and Beyond the Black Rainbow. *Alienated in Vancouver*. Disponível em <<http://alienatedinvancouver.blogspot.com/2012/07/beyond-black-mountain-jeremy-schmidt.html>>. Acedido em 5 de Janeiro de 2020.
- Malhado, A. (2019). *Uma perspectiva musicológica sobre a formação da categoria ciberpunk na música para audiovisuais – entre 1982 e 2017* (Dissertação de Mestrado). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.
- McClary, S. (2000). *Conventional Wisdom: The Content of Musical Form*. California: University of California Press.
- Meyer, L. B. (1961). *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Monelle, R. (2000). The Search for Topics. In R. Monelle, *The Sense of Music*. Princeton: Princeton University Press.

- Naussbaum, C. (2007). *The Musical Representation: Meaning, Ontology, and Emotion*. Cambridge e London: The MIT Press.
- Neumeyer, D. (2015). *Meaning and Interpretation of Music in Cinema*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Ratner, L. (1980). *Classic Music: Expression, Form, and Style*. London: Collier MacMillian Publishers.
- Summers, T. (2016). *Understanding Video Game Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Thweatt-Bates, J. (2012). *Cyborg Selves: A Theological Anthropology of the Posthuman*. Farnham: Ashgate.
- Tron Fandom. (2019). Página de fãs sobre o *franchise* Tron. Disponível em <<https://tron.fandom.com/wiki/Recognizer>>. Acedido em 5 Janeiro de 2020.
- Whittington, W. (2007). *Sound Design & Science Fiction*. Austin: University of Texas Press.
- Zbikowski, L. M. 2015. Musical Semiotics and Analogical Reference. In C. Maeder, & M. Reybrouck (Eds.), *Musical Analysis Experience: New perspectives in musical semiotics* (pp: 167-184). Leuven University Press.

## **Filmografia**

- American Cyborg: Steel Warrior* [Longa-metragem]. (1993). Boaz Davidson (Realizador). S.l.: Global Pictures.
- Beyond the Black Rainbow* [Longa-metragem]. (2010). Panos Cosmatos (Realizador). New York: Magnolia Pictures.
- Blade Runner* [Longa-metragem]. (1982). Ridley Scott (Realizador). Burbank: Warner Bros.
- Chappie* [Longa-metragem]. (2015). Neil Blomkamp (Realizador). Los Angeles: Columbia Pictures.
- Ghost in the Shell* [Longa-metragem de animação]. (1995). Mamoru Oshii (Realizador). Tóquio: Production I.G.

- Hardware* [Longa-metragem]. (1990). Richard Stanley (Realizador). S.l.: Palace Pictures.
- Johnny Mnemonic* [Longa-metragem]. (1995). Roberto Longo (Realizador). California: TriStar Pictures.
- The Terminator* [Longa-metragem]. (1984). James Cameron (Realizador). Los Angeles: Orion Pictures.
- Tron* [Longa-metragem]. (1982). Steven Lisberger (Realizador). California: Walt Disney Pictures.

### **Referências de videojogos**

- Far Cry 3: Blood Dragon* [Videojogo]. (2013). &CriMontreal: Ubisoft.
- Remember Me* [Videojogo]. (2013). Moris, J.-M. (Criador). Paris: Dontnod Entertainment.
- Shadow the Hedgehog* [Videojogo]. (2005). CriadorSan Francisco: Sega Studios USA.



## **A ESTRUTURA MUSICAL DE EYES WIDE SHUT**

Paulo Dias

### **Introdução**

No cinema, por princípio, a disposição da música deriva da organização do filme, no sentido em que a existência da música obedece, entre outros, a critérios narrativos e imagéticos. Por outro lado, é reconhecido o papel da música em unificar o próprio filme, criar significados subjectivos. O primeiro entendimento é mais estrutural, objectivo, funcional e muito dependente das relações verticais entre a imagem e a música. O segundo entendimento é mais simbólico, subjectivo, e a música surge com mais independência em relação à imagem concreta, embrenhando-se nas memórias e sensações cinematográficas do espectador – ainda que sempre associadas ao filme que as consubstancia.

Entre estes dois pontos de vista gerais, fica a questão se é possível realizar uma análise intermédia que concilie a estrutura musical de um determinado filme com uma generalização aplicável a um universo mais vasto. Especificando mais, significa encontrar uma estrutura ou uma lógica musical conciliadora da técnica musical (como o *leitmotiv*), da cena musical (como a canção), e da sua funcionalidade no filme; e mais concreta do que o simbolismo e o valor acrescentado da subjectividade da própria música.

A ideia de que tal é possível surge da análise do filme *Eyes Wide Shut* (1999), onde a utilização da música acaba por desenhar uma organização própria, constituindo, em simultâneo, quer uma marca do próprio filme, quer um possível ponto de partida para outro tipo de abstrações.

Da análise feita emerge uma estrutura musical assente em três tipologias: *tema-situação*, *quadro específico* e *música ambiente*. Cada uma delas tem características próprias, definindo uma clareza estrutural em relação à disposição da música, cumprindo a análise intermédia proposta. Além da estrutura emergida, fica o processo de análise e sistematização que trespassa o filme em estudo.

## 1. A estruturação musical no cinema

Segundo Burt, pese embora toda a importância da música, o filme é uma forma literária, sendo a narrativa o seu aspecto fundamental (1994: 16), corroborando a opinião de Leonard Rosenman, que afirma que a “forma da música é a do filme” (1994: 5). Se esta visão encaixa, pelo menos em parte, no *sinfonismo* próprio da época de ouro de Hollywood, ela não deixa de ser relevante no momento de reflectir sobre o papel da música na estrutura do filme ou, fazendo o raciocínio inverso, como o filme estrutura a música. Em contraponto, Adorno e Eisler criticam o uso da música como elemento decorativo, meramente funcional, repleto de preconceitos e maus hábitos que convertem a música num elemento menor (2007: 1-20). Ainda dentro do contexto dos anos 40 do século XX, os mesmos autores advogam a utilização de novos recursos musicais e a dissolução de um idioma musical convencional e institucionalizado. Contudo, fazendo um contraponto entre as ideias de Rosenman e as de Adorno e Eisler, elas não são necessariamente antagónicas<sup>1</sup>, sendo fragmentos de uma temática mais ampla.

Alargando o âmbito da reflexão, a utilização da música no cinema é muito ampla e diversificada. De um lado, existe uma tradição do acompanhamento

1. No próprio relatório do projecto de música para filme, Adorno e Eisler subordinaram as propostas musicais ao primado da dramaturgia e de acordo com os seus requerimentos funcionais, e não como um tipo de composição indiscriminada de música autónoma (2007, p. 93).

musical do filme mudo, ainda antes do som síncrono e com função de apoio narrativo livre mas bem delineado. Acresce a ópera filmada e o videoclipe<sup>2</sup>, exemplos cuja forma e estrutura musical determinam a estrutura audiovisual. Com grande relevância inclui-se o musical, ele próprio bastante heterogêneo, e todos os filmes cuja componente musical se destaca, desde a utilização do *leitmotif* ao *hit* musical. Por outro lado, admite-se a existência do filme sem música. Na verdade, na sua vertente tecnológica, sendo muito mais do que isso, o cinema sustenta-se na gravação da imagem em movimento<sup>3</sup>, sendo o elemento indispensável. Muitos filmes utilizam pontualmente música, embora a sua importância possa ser relevante<sup>4</sup>.

Nesta reflexão, a questão da estrutura musical de um filme não tem como finalidade encontrar uma aplicabilidade ao *corpus* fílmico geral, sendo uma desadequação ou até uma impossibilidade, por razões já expostas. Importa, sim, encontrar exemplos onde tal acontece de forma clara e com uma lógica aplicável a outros exemplos, construindo, eventualmente, uma ferramenta de análise<sup>5</sup>.

## 2. Forma e estrutura

A questão da forma e da estrutura é tão interessante quanto complexa. Centrando a reflexão na música, e procurando uma definição abrangente, para Hodeir, “[a] forma é o modo pelo qual a obra se esforça para atingir a sua unidade” (1951: 26). O mesmo autor refere que a ideia de forma é mais vasta do que a de estrutura, englobando-a; estando também ligada à necessidade profunda da obra, à sua essência, mais do que à sua estrutura (*Ibid.*: 17).

2. Aqui entendido como toda a criação audiovisual destinada a suportar uma composição musical autónoma.

3. Fotografar movimentos, segundo Adorno e Eisler, sendo que o cinema, nesse aspecto, está mais relacionado com o *ballet* e a pantomímica (2007: 51).

4. Em *Höstsonaten* (1978), a música utilizada restringe-se, em termos temporais, apenas aos créditos iniciais, um fugaz excerto de música no rádio, um curto excerto de violoncelo, e na cena do piano entre 25'44" e 31'58". Contudo, a sua importância no contexto da narrativa é essencial e de grande intensidade emocional, especialmente no último excerto referido. É a partir daí que emergem outras revelações na relação entre mãe e filha.

5. Evidentemente que uma análise de pendor estrutural, *a priori* ainda não definida, deve basear-se em exemplos fílmicos com o mínimo de organização e planeamento, sem o qual a tarefa, além de se complicar, pode tornar-se desinteressante. A música pode ser utilizada indiscriminadamente, inclusivamente para preencher vazios.

Com base nesta premissa, as formas musicais surgem como maneira de dar corpo a essa unificação. Deve ser reflectido que o contexto da música é específico, lidando com o meio sonoro, dotado de temporalidade e a sequencialidade. A música *per se*<sup>6</sup> é abstracta, faltando-lhe a concretude da imagem e a incapacidade de especificar uma ideia, como a literatura. Por isso, tratando-se de música autónoma e puramente musical, a sua estrutura é eminentemente musical.

Sendo verdade, a concepção anterior é parcial e necessita de contextualização. Parcial, porque é apenas um dos entendimentos de música, vista como elemento autónomo e apreciação estética *per se*. Esta parcialidade emerge da tradição erudita ocidental, onde a actividade musical exclusivamente dedicada à audição se desenvolveu. A música de raízes tradicionais e populares é comumente associada a outras actividades, como a dança, rituais cerimoniais, acompanhamento no trabalho, transmissão de literatura oral, entre outras. Além disso, a associação da literatura e da música, ou seja, a letra associada à música é de grande importância na tradição ocidental, plasmada em diversas formas, sejam religiosas ou profanas.

No caso do cinema, a necessidade da obra é de índole visual e narrativa (quantas vezes literária), sendo que a organização da música passa para outro registo. É utilizado o termo organização devido à sua funcionalidade em relação à imagem e narrativa – segundo um ponto de vista generalista e simplificado. Isto porque falar de estrutura musical no seio do filme só faz sentido quando há tempo, contexto e intenção para que tal suceda. Imagine-se um excerto de uma canção que passa durante quatro segundos no equipamento sonoro de um carro em andamento. É o tempo suficiente para saber que é música, até para perceber o seu estilo. Mas o seu papel dentro da estrutura do filme depende de aspectos extramusicais, de modo a enquadrar esse momento de música numa estrutura mais alargada: tanto pode ser uma tentativa fortuita de sintonização de uma estação de rádio, como pode ser um tema musical recorrente no próprio filme, concorrendo

6. Música sem verbo, sem conteúdo semântico.

para a estrutura do filme. É apenas um exemplo de como os códigos cinematográficos, as convenções e as necessidades narrativas do filme determinam a utilização e a importância da música.

### **Estrutura musical no cinema**

A música em estilo romantizado do século XIX estabeleceu-se ainda antes do cinema sonoro síncrono, seguindo a tradição do melodrama, bastante difundido nessa altura. A música, original ou pré-seleccionada, tanto era utilizada para criar ambientes, como composta com uma flexibilidade notável, ao nível dos acontecimentos visuais e narrativos. Nesse aspecto, o melodrama pode ser entendido como uma forma fílmica musical, mesmo com uma estrutura muito diversificada, onde se incluem formas, estruturas e técnicas musicais.

A questão do *leitmotif* é bastante cara ao cinema. A sua dualidade de elemento estrutural e técnica musical é empolgante. Para Adorno e Eisler, o *leitmotif* pertence a um contexto musical que o cinema não permite expandir, sendo musicalmente subserviente (2007: 3). Nesse caso, pode ser entendida como uma técnica musical completamente dependente da estrutura narrativa do filme. Por outro lado, tendo em conta o posicionamento crítico destes autores, da própria literalidade do conceito de *leitmotif* e, sobretudo, pela diversidade de situações e filmes em que ele é utilizado, é de admitir que este também possa ser visto como elemento estrutural a ter em consideração.

É interessante que a utilização de material temático não seja estanque. Adorno e Eisler alertam para a ascendência do conceito de melodia do século XIX por oposição ao tema do classicismo vienense de Haydn, Mozart e Beethoven (2007: 3). Tomando o exemplo anterior como ponto de partida, distingue-se um conceito de melodia mais independente e cujo desenvolvimento se processa na horizontalidade do tempo; de outro onde os elementos associados à própria melodia são também eles o material temático, consubstanciados na verticalidade imediata do momento. Este segundo

entendimento vai ser aplicado no tema-situação do *sonho erótico*, onde a atmosfera e textura, apesar de algumas diferenças, são entendidas como o mesmo material temático.

Em relação à forma musical, Adorno e Eisler afirmam que a maior parte dos filmes utiliza formas curtas, sendo o seu comprimento determinado pela relação do material musical. Segundo estes autores, este facto esbarra com a necessidade de extensão da tonalidade, que necessita de tempo para que as relações tonais completem a sua função no sistema de referência. Nesse aspecto, defendem que a da nova música é fundamentalmente diferente, uma vez que os seus padrões e temas são concebidos de forma independente de sistema de referência (2007: 25-26). Adorno e Eisler defendem as virtudes e antecipam os perigos desta nova música, mas, também eles, acabam por ficar reféns de uma atitude estética e de elementos técnicos musicais pre-determinados. Contudo, de uma forma mais pragmática, Adorno e Eisler realçam que o verdadeiro tema da música para cinema é a sua função dramática e, se por um lado, advogam a utilização de formas musicais curtas, tal deve-se a propósitos de interconexão com a imagem, não existindo nenhuma técnica de composição *sui generis* para este contexto (2007: 62-63). Interessante o reparo que Gorbman faz a Adorno, sendo que este vê a música como uma *totalidade mediada*, onde a forma medeia todos os elementos, construindo o seu significado, vista como autónoma. Gorbman recorda, por outro lado, que a música de filme é essencialmente *Muzak*, música de suporte; sendo fragmentada, por isso degradada e mercantilizada (1987: 108-109).

Em relação à música no cinema, esta reflexão recai sobre a estrutura e não tanto sobre a forma. Esta opção sustenta-se basicamente no facto do campo de acção ser apenas a estrutura de um filme ou, quanto muito, a forma de um único filme. E isso é muito redutor para tirar ilações mais alargadas.

Para esta reflexão, o foco é outro: é a própria forma geral da música em relação ao filme no seu todo, a maneira como ela está organizada, qual a lógica da sua tipificação e função, sem estar, em simultâneo, dependente de uma predefinição estanque. No fundo, um método de análise que se

adapte ao tipo de filme, sempre que isso for possível, e que seja compatível com outras eventuais abordagens. De referir que, mesmo na música, a sua organização conceptual pode acomodar várias perspectivas que não se excluem: para além dos aspectos musicais intrínsecos, pode ser considerada a sua diegese, presença sonora (audição consciente ou inconsciente), género musical, temática (letra), duração, função, simbolismo, execução ou reprodução, recorrência, ou outros parâmetros julgados pertinentes. Por isso, na hipotética forma musical de um filme, a melhor estrutura é a que melhor transmite a sua lógica: a organização do *sinfonismo* de meados do século XX em Hollywood deve ser analisada sob uma perspectiva diferente dos filmes dos anos 60 e 70; e que o mesmo filme pode partilhar elementos díspares, como é o caso de *Eyes Wide Shut* (1999).

Por isso, diferentes tipificações e organizações musicais são possíveis, sendo o desafio encontrar a que melhor se adequa a cada contexto.

### 3. Caracterização Musical de *EWS*

A música utilizada em *Eyes Wide Shut* (*EWS*) é muito diversificada sob vários prismas. Em termos históricos, situa-se entre o período clássico (*Requiem* de Mozart) e a actualidade do filme (*Baby Did a Bad Bad Thing* de Chris Isaak, 1995); entre música preexistente e música original de Jocelyn Pook; entre música puramente instrumental e música com letra; entre música com letra explícita e música com letra implícita<sup>7</sup>; entre música diegética e música extra-diegética; entre a valsa e a música com pouca marcação rítmica; entre música para orquestra, banda e para instrumento solo<sup>8</sup>; entre temas completos e fragmentos fugazes<sup>9</sup>.

7. No caso da música original ser com letra e a sua utilização ser apenas instrumental.

8. Neste caso, para piano. A título de curiosidade, a música para este instrumento é da autoria de dois compositores húngaros (Liszt e Ligeti), a mesma nacionalidade de Sandor Szavost, a misteriosa personagem que dança com Alice Hartford.

9. Música de um filme na televisão enquanto Alice fuma e come qualquer coisa, antes da cena de Bill com Domino no quarto; e, mais tarde, interrompendo o *flirt* (há quatro momentos onde Alice é visualizada, sendo que há música nos dois primeiros).

Em termos totais, a duração da música é de  $\approx 75'14''$ , o que, em relação ao filme, perfaz  $\approx 49\%$ <sup>10</sup> da sua duração ( $152'29''$ )<sup>11</sup>. É um valor considerável, tendo em conta a existência de cenas de grande duração sem música, embora deva ser mencionado que a música ambiente é profusamente utilizada no filme.

### **Microestrutura versus macroestrutura**

A estrutura musical recai na globalidade do filme. Contudo, aproveitando o princípio de relacionar a música com os acontecimentos visuais e narrativos, poderiam ser feitas análises a uma escala mais reduzida. Nesse caso, convém referir os créditos finais como um segmento com a sua lógica muito própria, constituindo uma microestrutura dentro da globalidade do filme, formando uma unidade singular.

A mudança de informação dos créditos finais é coincidente com a mudança de compassos de valsa de Chostakovich, sendo agrupados em conjuntos de 4, 6, 8 e 10 compassos. Existe um grupo de 3 compassos e outro de 7 compassos, ajustando as partes da tonalidade maior da valsa (65 compassos cada). Os primeiros 23 créditos têm a duração de 4 compassos cada, embora apresentem menos informação com letras de maiores dimensões. A partir daí, paulatinamente, vão aparecendo grupos de 6, 8 e 10, ajustados à quantidade de informação. O 36.º crédito é o último com 4 compassos, num total de 59 créditos.

## **4. Organização e estrutura Musical de EWS**

O primeiro passo da presente análise é organizar a música, tipificando-a e distribuindo-a numa linha temporal de eventos, relacionando-a com a imagem e a narrativa. A presente reflexão propõe uma tipologia tripartida, onde a música é agrupada principalmente pela sua função narrativa, criando

10. Para ser mais exacto, o valor apurado é  $\approx 49,34\%$ . Contudo, uma pequena parte desta música depende de repetição auditiva e boas condições de audição, sendo que  $\approx 49\%$  é mais adequado.

11. Versão utilizada nesta análise. A versão teatral é creditada com 159 min.

uma estrutura musical interligada com a própria estrutura do filme: *tema-situação*, *quadro específico* e *música ambiente*.

Por sua vez, Gorbman organiza a música por quatro tipos: (1) valsa n.º 2 de Chostakovich; (2) segmentos de música original de Jocelyn Pook; (3) *Musica Ricercata* de Ligeti; e (4) conjunto de canções entre os anos 30 e 90 do século XX, bem como excertos do repertório clássico (2006: 7).

Há alguma coincidência entre a tipologia de Gorbman e a adoptada nesta reflexão, nomeadamente as 3 primeiras tipologias, interligando-as com 3 tipos de tema-situação. Contudo, a 4.ª categoria preconizada por Gorbman é heterogénea tanto em termos de tipologia musical como de utilização no filme, incluindo a diegese. Gorbman refere as excepções e contextualiza o paralelismo entre a música original de Pook e a remistura de um tema existente (*Masked Ball*), comparando esta situação com o tema recorrente de Ligeti e *Nuage Gris* de Liszt (2006: 14, 17).

### **Tema-situação (TS)**

Esta classificação engloba toda a música que, sendo repetida, é associada a uma situação semelhante, ou seja, recorrente. Em termos musicais, o tema-situação tanto pode ser repetido literalmente – embora com excertos de diferentes dimensões –, como ser baseado no mesmo material temático, sofrendo algumas alterações. Em *EWS*, a sua utilização é extradiegética, exceptuando uma dupla leitura na primeira utilização da *Valsa de Chostakovich*, sendo todos eles exclusivamente instrumentais.

O tema-situação é, por defeito, narrativo e estrutural, exactamente por ser recorrente e interligado a uma situação. Esta é a característica estruturalmente objectiva, independentemente da caracterização de cada um deles, que será feita de seguida.

**Teatro da vida / valsa de Chostakovich** – Este tema-situação vai-se designar por *teatro da vida*<sup>12</sup> por motivos simbólicos, narrativos e musicais.

12. *Teatro do quotidiano* seria outra opção.

Assume o epíteto de *teatro*, por representar, em termos simbólicos, a vida e o seu quotidiano<sup>13</sup>. Ainda dentro do campo simbólico, pela comparação com a valsa de Johann Strauss utilizada em *2001: A Space Odyssey* (1968), onde também aparece três vezes. A sua estruturação e o seu significado no filme partilham algumas semelhanças com a valsa de Chostakovich em *EWS*: (i) abertura, estabelecimento de quotidiano e encerramento; (ii) o carácter teatral da vida. Deve ser referido que, no caso de *2001*, a abertura está relacionada com o acto cénico do homem moderno que viaja no espaço, depois do prelúdio do homem ancestral. Também este tema-situação tem, em ambos os filmes, a sua máxima duração nos créditos finais, o final da projecção teatral.

Em termos narrativos, porque é a música de abertura e encerramento de *EWS*, do espectáculo ficcional, ao mesmo tempo que condensa, na sua segunda aparição, o quotidiano da família Harford. É a partir desse momento, depois de estabelecido o contexto do filme, que se dará a discussão entre o casal, adicionando elementos essenciais para o desenvolvimento da narrativa.

Em termos musicais, pelo estilo neoclássico deste tema musical, com um tom algo irónico, simultaneamente sério e ligeiro, popular e sofisticado; dramaticamente expressivo, mas isento de carga melodramática.

**Sonho erótico / textura de cordas** – A revelação do sonho erótico de Alice é acompanhada com música original de Jocelyn Pook. Mais do que um tema puramente melódico, o material musical caracteriza-se por uma textura de cordas lentas e difusas. O material musical, em contraste com a restante música e por comparação estilística, define-se como um todo. Por isso, apesar de cada excerto ser diferente<sup>14</sup>, eles são entendidos como o mesmo material que regressa, como a mesma atmosfera musical que a espaços emerge. Este tema está associado ao pensamento de Bill, surgindo sempre que ele recorda o sonho descrito por Alice.

13. Segundo Chion, representa a vida (2002: 31), evoca o casal, a família, o dia-a-dia (*Ibid.*: 41).

14. E ter nomenclaturas diferentes na banda sonora.

Este tema-situação aparece sete vezes – embora com durações bastante variáveis (entre 00’22” e 3’57”) –, contribuindo para a noção de material musical unificado que surge de maneira recorrente com determinada função musical.

**Perigo / *Musica Ricercata*** – Este tema-situação surge quando Bill é desmascarado e ameaçado de castigo, apesar de salvo por uma personagem feminina que, supostamente, sofrerá por ele. Depois de Bill ser repreendido e advertido na mansão de Somerton, este tema-situação aparece sempre que ele procura Nick ou tenta obter explicações sobre o sucedido, sendo um aviso e uma fronteira que Bill e o seu estatuto não devem ultrapassar<sup>15</sup>.

Este tema-situação aparece seis vezes, com durações diferentes (entre 00’25” e 03’25”), sendo que o cerco final sucede com a enigmática aparição da máscara na cama, junto a Alice.

A disposição temporal dos temas-situação encontra-se ilustrada na Imagem1, sendo mais concentrada, *grosso modo*, na segunda metade do filme. O tema-situação teatro da vida abre e encerra os restantes. Com o desenrolar do filme, o sonho erótico vai dando lugar ao perigo, havendo intercalação, *grosso modo*, entre os minutos 80 e 120.

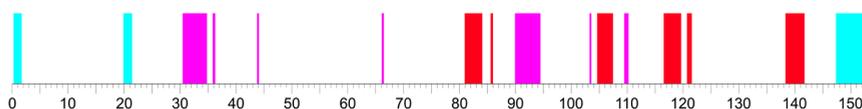


Imagem 1: Esquema geral da disposição temporal dos temas-situação.

TS *teatro da vida* a azul, TS *sonho erótico* a magenta, TS *perigo* a vermelho, linha temporal horizontal em minutos. Largura das colunas proporcional à duração do tempo.

A duração total da música dos temas-situação é de  $\approx 32'58''$ , correspondendo a  $\approx 8'05''$  do TS *teatro da vida*,  $\approx 11'07''$  do TS *sonho erótico*,  $\approx 13'46''$  do TS *perigo*.

15. Segundo Chion, este tema “encarna a lei” (2002: 41), sendo uma temática ligada às proibições morais, mais do que simplesmente sociais (*ibid.*: 86).

## Quadro Específico

Nesta categoria há uma utilização única e bem marcada de um excerto musical numa determinada cena ou situação específica. A sua audição é consciente, destacando-se dos restantes sons e diálogos, caso existam. É predominantemente extradiegética, embora hajam exemplos de diegese com leitura dupla. O quadro específico é aplicado de maneira clara em cinco situações, havendo mais duas situações híbridas que tanto poderiam ser enquadradas no âmbito de música ambiente como no quadro específico, como se verá adiante. Em qualquer dos casos apontados, mesmo nas situações híbridas, Bill é protagonista nas cenas.

As cinco situações bem delimitadas são as seguintes:

- i. Cena íntima do casal – *Baby Did a Bad Bad Thing*, música extradiegética (19'02" – 19'54");
- ii. *Flirt* com Domino – *I Got it Bad (And That Ain't Good)*<sup>16</sup>, música inicialmente extradiegética e, mais tarde, diegética por confirmação visual e acção de Bill em desligar equipamento sonoro (49'08" – 50'17");
- iii. Ritual – *Masked Ball*<sup>17</sup>, música diegética pelo aumento gradual do volume sonoro em relação à aproximação da nave da cerimónia e pela rápida visualização de Nick na mesma (68'59" – 75'14");
- iv. Orgia – *Migrations*, música extradiegética<sup>18</sup> (75'14" – 79'22");
- v. Morgue – *Nuage Gris*, música extradiegética (123'14" – 124'47").

Dos casos híbridos, foi considerado como quadro específico a situação do café nocturno – *Rex Tremendae* de Mozart (119'38 – 120'41"). A diegese deste excerto e o seu hibridismo serão explicados adiante.

16. A versão utilizada nesta análise pertence ao álbum *Night Train* (1963) da editora Verve, tendo a duração de 5'09". No álbum comercial da banda sonora de *Eyes Wide Shut (Music From The Motion Picture)* é apresentada uma versão diferente, tendo a duração de 3'10" a 3'12", de acordo com as edições musicais.

17. O excerto dura aproximadamente 6'15", bastante mais do que a versão comercial da banda sonora.

18. Embora o seu início possa ser entendido como diegética: por ser uma espécie de continuação da música anterior (diegética); pelo volume sonoro mais reduzido e alguma reverberação que desaparece mais tarde; e também por partilhar o espaço sonoro com diálogo.

A disposição temporal dos quadros específicos encontra-se ilustrada na Imagem 2, sendo concentrada no meio do filme, correspondendo ao ritual e à orgia na mansão de Somerton. Esses dois quadros específicos são claramente os maiores e revestidos de grande intensidade musical e visual.

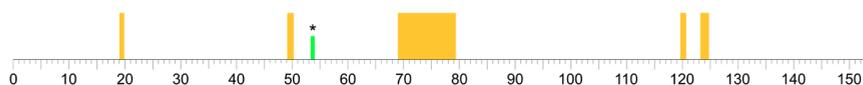


Imagem 2: Esquema geral da disposição temporal dos quadros específicos.

Linha temporal horizontal em minutos. Largura das colunas proporcional à duração do tempo. A coluna a verde com asterisco corresponde à situação híbrida.

A duração total da música dos quadros específicos é de 15'00" (16'07" – contando com a situação híbrida), sendo que a maior parte corresponde aos dois quadros centrais da mansão de Somerton, que perfazem 10'23".

### Música ambiente

Esta classificação abrange toda a música diegética cuja audição se dá no espaço da acção, caracterizando o local ou território. Esta definição não deve minorizar a sua função, embora possa, em parte, ser ouvida de forma inconsciente ou menos notada. A música desta tipologia é bastante diferenciada e tanto pode assumir um carácter mais abstracto como mais simbólico, conferindo, assim, um significado extra à cena. Neste último caso, é preciso ter em consideração a celebridade da música ou a sua letra – mesmo que ausente<sup>19</sup>.

Uma grande parte da música ambiente situa-se no início do filme, no baile da alta sociedade oferecido por Victor Ziegler, onde Bill Hartford reencontra Nick Nightingale, pianista da *big band* e antigo colega de faculdade. A narrativa desta parte é acompanhada por música, incluindo o socorro prestado por Bill noutra parte da mansão, onde a música se ouve abafada através de paredes; e mesmo quando a orquestra pára de tocar, a música ambiente é

19. As análises de Chion (2002) e Ingram (2014) vão nesse sentido.

aparentemente continuada por música reproduzida<sup>20</sup>. Aqui, o simbolismo dos títulos e letra da música – ainda que ausente – são um grande suporte para a própria narrativa. Segundo Richardson, na parte do baile entre Alice e Sandor, os diálogos musicados substituem a falta de letra do acompanhamento da versão instrumental de *Chanson D'amour* (2016: 486).

Os outros momentos de música ambiente estão associados ao clube de *jazz*, ao corredor da mansão da orgia, à música de fundo da televisão junto a Alice, à música da quadra natalícia no café e na loja de brinquedos. A entrada no café nocturno também poderia ser incluída nesta categoria, sobretudo pela modificação do som na entrada do mesmo<sup>21</sup> (intensidade e panorâmica).

A disposição temporal da música ambiente encontra-se ilustrada na Imagem 3, sendo a mais concentrada, *grosso modo*, no início do filme. São dois os principais grupos de música ambiente: a festa na mansão de Ziegler e o clube de *jazz* onde actua Nick.

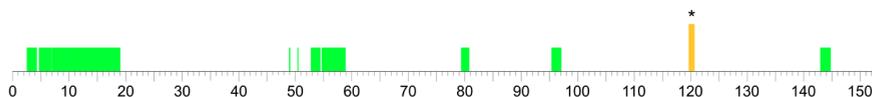


Imagem 3: Esquema geral da disposição temporal da música ambiente.

Linha temporal horizontal em minutos. Largura das colunas proporcional à duração do tempo. A coluna a amarelo com asterisco corresponde à situação híbrida.

A duração total da música ambiente é de 27'16" (28'19" – contando com a situação híbrida).

20. Dado o contexto, é a apreciação mais plausível.

21. Pese embora a estranheza do tema para um espaço deste tipo, e por associação à morte anunciada no jornal (embora, no momento em que Bill lê a notícia, surja o tema-situação *perigo*).

## Situações híbridas de difícil classificação

As situações híbridas são as seguintes: (i) actuação de Nick no clube de jazz (53'21"<sup>22</sup> – 54'28") e (ii) a cena do café nocturno – *Rex Tremendae* de Mozart. Em relação à actuação de Nick, é enquadrada como música ambiente pelas seguintes razões: por fazer parte de uma sequência com um acréscimo de intensidade sonora gradual onde, apesar de tudo, há uma unidade estilística entre o exterior do clube e a música ambiente que sucede à actuação de Nick; a cena é eminentemente caracterizadora do espaço e a visualização de Nick é temporalmente reduzida; e, finalmente – e muito importante –, a música partilha o espaço sonoro com outros sons, sejam diálogos e falas (diálogo do empregado de mesa e conversas de fundo), sejam outros sons (som dos passos, do casaco e da cadeira).

Em relação à cena do café nocturno, ela é considerada como quadro específico, pese embora a possibilidade de ser considerada como música ambiente. É verdade que a favor desta última categoria joga o facto de a música parecer diegética e fazer parte do ambiente do local, o que é sugerido pela correspondência entre a aproximação do café e a intensidade sonora, acentuada com a mudança de intensidade e panorâmica com a entrada de Bill no espaço interior; e pela partilha do espaço sonoro com os restantes sons, sejam diálogos e falas (diálogo com a empregada no balcão e conversas de fundo), sejam outros sons (porta, som dos passos, da fricção da roupa, de uns sons possivelmente provenientes de equipamento sonoro e do manuseamento do jornal). Contudo, há argumentos para considerar este segmento como cena específica: a escolha musical é pouco verosímil num espaço daquelas características; sendo música diegética, nunca há a confirmação visual da fonte sonora, o que se torna confuso dado o excerto em questão; e pela intensidade dramática e simbolismo da música, que dificilmente abdica do seu protagonismo.

22. O tempo indicado corresponde ao momento em que Bill desce as escadas do interior do clube e se modifica o volume sonoro, ganhado pertinência como cena específica. Os últimos 25 segundos são uma sequência musical de apresentação e agradecimento dos músicos. Toda a parte musical começa aos 52'47", ainda no exterior.

Sobre este último excerto, houve muita incerteza na sua classificação, prevalecendo o critério funcional e conveniência do arranjo estrutural à luz de uma clareza formal simplificada.

## 5. Disposição temporal

Sendo a música uma arte sequencial, temporal e – sendo gravada, como no caso do cinema – cronográfica, a sua distribuição no tempo em contexto audiovisual pode fazer sentido. Mais uma vez, o seu impacto não se mede por parâmetros quantitativos, embora não deixem de ser indicadores válidos. Juntando todas as tipologias anteriores, obtém-se o esquema da Imagem 4.

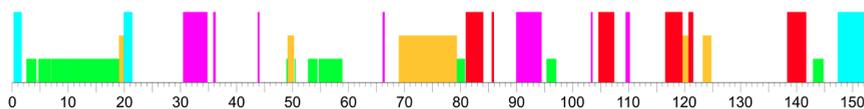


Imagem 4: Esquema geral da disposição musical juntando todas as tipologias e diferenciando os temas-situação.

Linha temporal horizontal em minutos. Largura das colunas proporcional à duração do tempo. Colunas altas correspondentes aos temas-situação (azul, magenta e vermelho); colunas intermédias amareladas correspondentes aos quadros específicos; colunas baixas a verde correspondentes à música ambiente.

Em termos gerais, a música está distribuída ao longo do filme, embora, quanto mais o filme avança, menos música ambiente é utilizada, provavelmente para evidenciar a parte psicológica das personagens e da essência das situações, concentrando-se na interioridade da narrativa. Nota-se que, caso se retire os créditos finais, sem imagens do mundo real, a parte final do filme tem menos música, para o que contribui, em muito, a conversa de Victor com Ziegler, o maior excerto do filme sem qualquer som musical.

Em termos de tipologia, a maior duração corresponde aos temas-situação (32'58"), um pouco mais do que a música ambiente (27'16") e cabendo a parcela mais pequena aos quadros específicos (15'00").

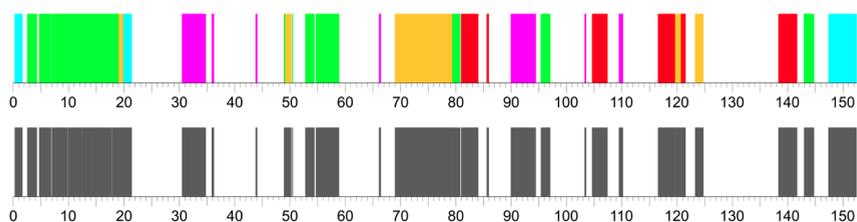


Imagem 5: Esquema geral da disposição musical por tipologia.

TS *teatro da vida* a azul, TS *sonho erótico* a magenta, TS *perigo* a vermelho, linha temporal horizontal em minutos. Largura das colunas proporcional à duração do tempo.

Os dois maiores segmentos sem música são claramente os seguintes:  $\approx 13'31''$  ( $\approx 124'47'' - 138'18''$ ), que inclui a conversa final de Victor com Bill;  $\approx 9'03''$  ( $\approx 21'26'' - 30'29''$ ), que inclui a discussão que antecede a revelação de Alice. Os outros segmentos maiores são os seguintes:  $\approx 7'30''$  ( $38'18'' - 43'48'' \approx$ ), onde se inclui a ida de Bill a casa de Marion, após a morte do pai;  $7'12''$  ( $58'54'' - 66'06''$ ), onde se inclui a primeira ida à loja de disfarces de Milich;  $6'18''$  ( $\approx 110'14'' - 116'32''$ ), onde se inclui a segunda ida de Bill ao apartamento de Domino e é informado por Sally que Domino contraiu SIDA;  $6'11''$  ( $97'05'' - 103'16''$ ), onde se inclui a busca de Bill por Nick no hotel e a segunda ida à loja de Milich;  $4'47''$  ( $44'08'' - 48'55''$ ), que inclui Bill deambulando pela rua quando conhece Domino e vai a casa desta.

A ausência de música também pode ser considerada de uma forma mais lata, contabilizando segmentos mais alargados onde ela aparece de maneira pontual e pouco duradoura, embora tal não signifique menor importância. Assim, há que considerar (i) o segmento de  $\approx 14'05''$  entre o telefonema que Bill recebe no quarto no final da revelação do sonho erótico até à cena de Alice vendo televisão antes da cena íntima de Bill no quarto com Domino ( $34'50'' - 48'55''$ , intercalado com dois temas-situação de  $0'26''$  e  $0'20''$ ); (ii) o segmento de  $\approx 10'05''$  entre o final da conversa de Bill com Nick e a entrada na mansão de Somerton ( $58'54'' - \approx 68'58''$ , intercalado com um tema-situação de  $0'22''$ ); (iii) o segmento de  $9'05''$  entre a chegada de Bill a casa depois de receber o envelope de aviso na mansão de Somerton e quando é

seguido depois da segunda visita a casa de Domino (107'27" – 116'32", com um tema-situação de 0'46"); (iv) o segmento de 7'32" entre a saída de Bill do café em frente ao *Sonata Bar* até ao portão da mansão de Somerton (97'05" – 104'37", intercalado com um tema-situação de 00'19"); (v) o segmento de ≈5'52" em que Bill é desmascarado até ao acordar de Alice, depois de este chegar a casa (84'04" – ≈89'56", intercalado com um tema-situação de 0'25"). Em relação a estes segmentos, mesmo o de maior duração, descontando os dois pequenos momentos musicais, não têm a mesma duração do diálogo de Victor com Bill.

## 6. Conclusão

Em termos gerais, a estruturação musical de *Eyes Wide Shut* (1999) é bem definida, sustentada em três tipologias: *tema-situação*, *quadro específico* e *música ambiente*. As tipologias descritas reúnem características musicais que as relacionam com a imagem e narrativa, fazendo com que a estrutura musical esteja profundamente interligada com a estrutura do próprio filme.

Existem situações híbridas de música ambiente e quadro específico, exactamente pela maior dificuldade em delimitar o seu papel narrativo e funcional no próprio filme.

Em termos globais, a música estabelece o tom do filme, caracteriza as situações e sublinha o desassossego de Bill depois da revelação de Alice. Os quadros específicos da mansão de Somerton, a meio do filme, são um momento de viragem, onde o tema-situação *perigo* coloca em evidência a fragilidade e limitação de Bill em lidar com a situação latente. A segunda metade do filme é mais parca em música ambiente, deixando espaço para os episódios de maior intensidade psicológica.

Como trabalho futuro, sugere-se a aplicação desta metodologia em outros exemplos fílmicos, onde a definição de tipologia musical e estrutura será em função da sua adequação aos mesmos.

## Referências bibliográficas

- Adorno, T. W. [1947], & Eisler, H. [1947]. (2007). *Composing for the Films*. Continuum.
- Burt, G. (1994). *The Art of Film Music*. Boston: Northeastern University Press.
- Chion, M. (2002). *Eyes Wide Shut*. British Film Institute.
- Gorbman, C. (1987). *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Gorbman, C. (2006). Ears Wide Open: Kubrick's Music. In R. Stilwell (Ed.), *Changing Tunes: The Use of Pre-existing Music in Film* (1.<sup>a</sup> ed., pp. 3-18). London: Routledge.
- Hodeir, A. (1951). Gênero, Estilo, Forma e Estrutura. In *As Formas da Música* (pp. 11-27). Lisboa: Editora Arcádia.
- Ingram, S. (2014). Ears Wide Shut: The Place of Music in Kubrick's Final Film Adaptation. In C. Glanz & A. Mayer-Hirzberger (Eds.), *Musik und Erinnerung. Festschrift für Cornelia Szabó-Knotik* (pp. 259-272). Wien: Vienna: Hollitzer Wissenschaftsverlag.
- Richardson, J. (2016). Between Speech, Music, and Sound: The Voice, Flow, and the Aestheticizing Impulse in Audiovisual Media. In Y. Kaduri (Ed.), *The Oxford Handbook of Sound and Image in Western Art*. New York & Oxford: Oxford University Press.

## Filmografia

- 2001: A Space Odyssey* [Longa-metragem]. (1968). S. Kubrick (Realizador). Reino Unido/EUA: Metro-Goldwing-Mayer, & Stanley Kubrick Productions.
- Eyes Wide Shut* [Longa-metragem, DVD, 2007, 152 min] (1999). S. Kubrick (Realizador). EUA/Reino Unido: Warner Bros., Stanley Kubrick Productions.
- Höstsonaten* [Longa-metragem]. (1978). I. Bergman (Realizador). Suécia/RFA: Personafilm, & Suede Film.



# **O SOM COMO ESPELHO CULTURAL DE UMA NAÇÃO: UM ESTUDO DA ARTICULAÇÃO SONORA E COMPOSIÇÃO ESTÉTICA DA OBRA *FEEL THE SOUNDS OF KENYA***

Julia Bohatch Batista

## **1. Introdução**

Nas matrizes de linguagens que estão presentes na vida humana, três vertentes híbridas possibilitam o fazer/viver de experiências: a linguagem visual, a linguagem verbal e a linguagem sonora.

Nossas experiências podem se basear em fatos e acontecimentos individuais ou dentro de uma comunidade. Independente de como ela se constrói, sua essência é distribuída em uma hibridização de linguagens em vias de construir sentido. Em consequência disto, a mente organiza o conteúdo não pela hierarquia de linguagens, mas sim por uma habilidade que conflui as interpretações em diversos níveis de integração (Santaella, 2007).

Parte de viver a experiência é o hábito de registrá-la, e hoje, mais do que nunca, este hábito foi consumido por atributos tecnológicos essencialmente visuais, com muita ênfase no que é visto, e não tanto ouvido. A imagem, culturalmente, é muito mais recorrida do que o som quando o objetivo é registrar/documentar um acontecimento, seja em fotografias ou até mesmo vídeos. Na perspectiva de Augusto (2014), olhamos para o mundo ao redor mais do que o escutamos, entretanto, como sustenta Oliveira, “a origem e o fim da nossa relação com a vida parece ser muito mais acústica do que visual” (2016: 330).

O artista suíço Cee-Roo navega contra a corrente ao produzir trabalhos audiovisuais com enfoque na articulação sonora, assim como trata o som como um espelho cultural de uma nação. A proposta deste artigo é estudar este posicionamento através de uma análise semiótica, estética e comunicacional de uma das obras do artista – *Feel the Sounds of Kenya* (2018), que traz ao espectador uma coleção de sons peculiares do Quênia sobrepostos a uma composição imagética de cunho artístico e documental. Cee-Roo faz música com sons cotidianos de um país, e vincula tradição e cultura em uma linguagem acessível a todos.

O artigo a seguir considera o tratamento dos elementos sonoros da peça, como a seleção de timbres, o ritmo, a intensidade e a melodia na composição de uma trilha sonora original, e também observa alguns aspectos da linguagem visual da obra, como as cores, *mise-en-scène* e edição, que acabam por conferir a *Feel the Sounds of Kenya* (2018) um admirável tributo ao Quênia.

## **2. A relação humana com o som**

A relação humana com o som pode ser estabelecida, conforme Treasure (2014), em quatro níveis, não necessariamente independentes: fisiológico, psicológico, cognitivo e comportamental. No nível fisiológico, o som pode afetar nossos batimentos cardíacos, ritmo respiratório, ondas cerebrais e até mesmo os disparos hormonais. Exemplos práticos para visualizar este processo é lembrar como, ao assistir um filme de terror, tapar os olhos para evitar o susto nem sempre funciona, pois o impacto também vem do som; ou quando relaxamos ao escutar as ondas do mar. Neste caso, nossa respiração procura entrar em sintonia com a frequência da quebra das ondas – muito parecida com a frequência respiratória de quando dormimos.

No nível psicológico, o som afeta nossas emoções, principalmente através da música. Contrária à noção de que a arte e a música são processadas no hemisfério direito do cérebro e a linguagem e matemática no lado esquerdo, estudos realizados pelo neurocientista Daniel Levitin (2006), em seu laboratório na Universidade McGill, apontam que a música é distribuída por todo

o cérebro, o que implica em uma cadeia de efeitos envolvendo memórias, sentimentos e reações – também fisiológicas, como o choro, arrepios, batimentos cardíacos acelerados – com o ato de ouvir música. É evidente como nos sentimos emocionalmente diferentes ao ouvir *Lick it Up* da banda Kiss e *Inverno* de Vivaldi.

No nível cognitivo, o som interfere no nosso fluxo de pensamentos e processamento de informações. Aqui, é possível dividir o estágio em dois cenários: o primeiro deles constitui-se em como os ruídos do cotidiano podem interferir em nossa produtividade. Reuniões em um ambiente de trabalho relativamente barulhento podem ser um dos principais motivos para insatisfação e incômodo dos funcionários, por exemplo. Nossa faixa auditiva permite apenas o processamento de 1,6 conversas humanas por vez (Treasure, 2014), o que significa ser bastante perturbador tentar entender um colega falar enquanto há outras pessoas conversando ao redor. O segundo cenário estabelece o som como fonte de informação, cultura e conhecimento sobre o mundo ao redor. O tocar da campainha quer dizer que alguém está à porta, o alarme de incêndio quer dizer “Fogo!”, pássaros a piar podem significar que não há nenhuma ameaça natural à vista, e assim por diante. Isto é, saberes que absorvemos com o passar do tempo, muitas vezes inconscientemente, acabam por representar determinados significados. Seguindo este pensamento, pode-se interpretar os sons como signos – o que Santaella (2000) define como algo que traz um objeto para uma relação com um interpretante.

No nível comportamental, o som pode incentivar determinadas ações e comportamentos. Uma loja de roupas a tocar músicas previamente selecionadas e num bom volume pode deixar o ambiente mais interessante e, eventualmente, influenciar alguém a comprar, assim como uma sala de aula com tratamento acústico pode melhorar o desempenho acadêmico dos alunos. Ruídos do trânsito e da cidade podem nos deixar mais estressados e briguentos, e ouvir música eletrônica na academia pode espantar a preguiça e deixar o treino mais produtivo.

### 3. O horizonte acústico de diferentes culturas

Seguindo a perspectiva de que o som faz parte da essência do homem, é possível interpretar todas as relações mencionadas acima como fortalecedoras de um argumento: o som é um dos principais pilares no desenvolvimento da linguagem humana. Em *Sapiens: Uma breve história da humanidade*, Harari enaltece nossa linguagem como “incrivelmente versátil” (2017: 31). Segundo o autor, “podemos conectar uma série limitada de sons e sinais para produzir um número infinito de frases, cada uma delas com um significado diferente. Podemos, assim, consumir, armazenar e comunicar uma quantidade extraordinária de informação sobre o mundo à nossa volta” (*Ibid.*).

Um passo anterior, ainda, à habilidade de comunicar, está a capacidade de interpretar e compreender os acontecimentos ao redor. Conforme aponta Levitin (2016), nossos cérebros conseguem estimar o tamanho de um espaço fechado com base na reverberação e eco presentes no sinal sonoro que chega aos nossos ouvidos. Além disso, também somos aptos a localizar objetos ou pessoas no mundo apenas com a diferença de milissegundos entre o som chegando em um ouvido e noutro.

De um ângulo antropológico, David Hendy (2013) enfatiza que, na memória escrita que temos da humanidade, dada em cartas, livros e diários, pessoas de todos os períodos e de todas as partes do mundo escreveram não somente sobre aquilo que viam, mas também sobre o que ouviam. Para o autor, o fato de tantos indivíduos optarem por escrever sobre o som é uma evidência clara de como isto era importante para suas vidas.

Por mais que cada indivíduo possua uma relação única e singular com o som, no sentido de interpretá-lo cada qual por sua maneira, esta relação está sujeita à influência do ambiente cultural em que a pessoa está inserida. Neste contexto, evoluímos a ponto de termos nações com identidades sonoras completamente distintas umas das outras. Neste ponto, compreendemos uma nação como um grupo de pessoas do mesmo grupo étnico, que têm o mesmo idioma e costumes e que, por característica dominante, devem ter a convicção de um viver coletivo.

Michael Stocker aborda o conceito de “comunidades acústicas” (2013: 28) para tratar a circunstância de sons particulares às experiências regionais de um lugar que, embora não sejam compartilhados por toda a humanidade, envolvem um grupo de pessoas. Estas comunidades acústicas podem ser uma família, uma tribo, uma nação. No estudo de caso desta investigação, o Quênia pode ser considerado uma comunidade acústica.

Em *A afinação do mundo*, Murray Schafer (1977) propõe que, até antes da era da escrita, o sentido da audição era mais vital do que o da visão. As lendas das tribos, palavra de deuses e seres místicos e todas as outras informações importantes eram ouvidas, e não vistas. Isso parece ter mudado em países que receberam a revolução tecnológica primeiro, mas em outras partes do mundo, conforme o autor, o sentido da audição ainda tende a predominar. Nesta perspectiva, ele cita Carothers:

Os africanos rurais vivem, em grande parte, no mundo do som – mundo carregado de importância pessoal direta para o ouvinte – enquanto o europeu ocidental vive muito mais num mundo visual, o qual, em sua totalidade, lhe é indiferente... Os sons perdem muito de sua importância na Europa ocidental, onde o homem muitas vezes desenvolve, e precisa desenvolver, notável capacidade para considerá-los. Enquanto para os europeus em geral “ver é acreditar”, para os africanos rurais, a realidade parece residir muito mais no que se ouve e se diz... De fato, a gente se vê compelido a acreditar que os olhos são considerados, por muitos africanos, mais como um instrumento de vontade que o órgão receptor, sendo o ouvido o principal órgão de recepção. (1958: 308-10)

Por mais que Schafer tenha mencionado tais apontamentos há exatos 42 anos, esta realidade não parece ser totalmente ultrapassada quando se reflete sobre a vida e os costumes de vastas comunidades da África, Oriente Médio e alguns países da Eurásia. Em comparação à Europa Ocidental e América do Norte, pode-se dizer que, em um nível sonoro, a essência da identidade cultural dessas nações ainda é tão vívida e intensa quanto o horizonte acústico do período pré-industrial. O *Adhan*, chamado islâmico

para oração no Marrocos, por exemplo, não é transmitido via mensagens de telemóvel ou redes sociais, mas através de alto-falantes da mesquita que propagam o recital por toda a região. O sino da igreja, como aponta Schafer, é o “sinal sonoro mais significativo da comunidade cristã” (1977: 53), e logo no período medieval instituiu uma mensagem importante ao unir a sociedade num sentido social, da mesma maneira em que buscava unir homem e Deus. Da mesma maneira que o *Adhan* ainda é praticado, o sino da igreja cristã ainda é tocado em diversas cidades do mundo. A diferença entre seus efeitos está no comportamento e contexto das comunidades em que os sons se transmitem. O sinal sonoro emitido pelo sino da Catedral de St. Patrick, em Nova Iorque, é propagado no espaço junto com sons do trânsito e inúmeras tecnologias, ao contrário do *Adhan* na cidade imperial de Fez: um som protagonista e centrípeto, emitido em um ambiente com poucos atributos elétricos que possam vir a competir na paisagem sonora.

Em Kuşköy, um vilarejo na Turquia, existe uma comunidade que se comunica por assobios, o que chamam de *kus dili* ou “linguagem dos pássaros”, em português, para contornar as dificuldades das montanhas e longas distâncias. Neste segundo caso, boa parte dos habitantes já aderiu às tecnologias e telemóveis para se comunicar, mas “para manter a língua viva, todos os anos se realiza um festival onde existe até uma competição em que os participantes devem comunicar para alguém na ponta do vale” (Viegas, 2013).

Ambos exemplos remetem ao som como um traço forte da cultura e linguagem dos povos locais, os quais, mesmo com a introdução de novas tecnologias que facilitam a comunicação e acabam por torná-la mais visual, tendem a preservar o som como característica essencial de sua identidade cultural. No estudo de caso deste artigo, traços culturais do Quênia também serão percebidos através de uma perspectiva sonora, reforçando este mesmo posicionamento sobre como o som pode refletir sua identidade.

O ambiente acústico de uma nação pode ser interpretado como a fusão entre diversos elementos. Seus sons naturais, provenientes da geografia e clima do local, como árvores, pássaros, insetos, vento, etc.; sons humanos, que

categorizam conversas, canções e movimentos corporais; e sons mecânicos e tecnológicos, produzidos por máquinas e objetos. A música, por exemplo, pode ser uma junção entre sons humanos e sons mecânicos/tecnológicos.

Como afirma Schafer (1977), o ambiente acústico geral de uma sociedade pode ser compreendido como um indicador das condições sociais que o envolve, ao passo que nos mostra a tendência e a evolução desta nação. À medida que o mundo é consumido por novas tecnologias, as paisagens sonoras de diversas partes do mundo tendem a perder sua essência natural (e até humana, caso entremos na análise física das frequências sonoras emitidas por máquinas *versus* seres humanos). Dedicando um olhar de superfície sobre esta situação, percebe-se a importância do registro sonoro das nações também como documento de identidade cultural. Na perspectiva do autor, a marca sonora

[s]e refere a um som da comunidade que seja único ou que possua determinadas qualidades que o tornem especialmente significativo ou notado pelo povo daquele lugar. Uma vez identificada a marca sonora, é necessário protegê-la porque as marcas sonoras tornam única a vida acústica da comunidade. (1977: 10)

Stocker (2013) alerta sobre o fato de a experiência de nossa comunidade, cultura e civilização estar sendo cada vez mais esculpida por uma paisagem sonora que não estamos realmente ouvindo. Segundo o autor, não podemos eliminar os artefatos sonoros de nossa cultura, pois eles são tanto uma expressão de onde estamos hoje quanto todas as expressões sonoras de eras passadas.

A paisagem sonora de um determinado lugar pode documentar a identidade cultural de uma certa época. Encaminhando a reflexão para o estudo de caso deste artigo, podemos dizer que *Feel the Sounds of Kenya* (2018) é uma obra contemporânea, uma vez que os sons evidenciados na peça marcam características do Quênia como ele é hoje. É justamente por esta razão que o registro sonoro se faz tão importante para a preservação e documentação cultural das nações. Não existe garantia nenhuma de que a paisagem sono-

ra do Quênia (e de qualquer outro país) não mudará drasticamente com o passar dos anos. A tendência, inclusive, é exatamente essa, caso nos coloquemos a devanear sobre a cacofonia a que hoje estamos submersos, a qual não existia em períodos anteriores.

O mundo é construído através de registros. Os acontecimentos do passado podem ditar os do futuro, e é precisamente sob o contexto de que a imagem tende a ser mais recorrida do que o som, nestas ocasiões, que o olhar mais crítico sobre a paisagem sonora do mundo se faz necessário.

#### **4. A articulação do som em *Feel the Sounds of Kenya***

Antes de seguir para a análise da articulação do som no caso em estudo, é importante abordar uma questão sobre a perspectiva do artista que realizou a obra. Conforme introduzido anteriormente, Cee-Roo é um artista europeu e seu trabalho e visões artísticas sobre qualquer temática são influenciados pelo entendimento, formação e comportamento ocidental. A realidade tratada no vídeo enaltece aspectos que, para artistas locais ou orientais, poderiam ser tratados de maneiras muito diferentes. Um músico queniano, por exemplo, pode ter uma concepção bem discrepante da visão de Cee-Roo sobre a cultura do Quênia. Alguns materiais e instrumentos selecionados pelo suíço para fazer parte da composição musical poderiam ser descartados por um artista oriental ou, até mesmo, serem utilizados de outra maneira para o mesmo propósito.

Por mais que a obra de Cee-Roo possa ser livremente enquadrada como material de registro sonoro e representatividade cultural, é importante ter em mente que a origem de sua visão artística orienta a realização da obra. Do mesmo modo, a percepção do vídeo varia de acordo com a audiência que o consome.

O trabalho construído por Cee-Roo em *Feel the Sounds of Kenya* (2018) envolve uma série de elementos sonoros que cabem ser explorados nesta etapa da investigação. Categorizar a expressão sonora da obra apenas entre música, ruídos e som ambiente pode ser uma abordagem um tanto simplista diante

do que realmente acontece na peça. Para buscar entender como o artista promove a articulação do som neste caso, é relevante passar por alguns conceitos no decorrer da análise.

*Feel the Sounds of Kenya* (2018) abre com um coro da tribo massai, um povo que vive no leste da África, entre o sul do Quênia e o norte da Tanzânia. As vozes ditam um verso no dialeto próprio da tribo, e mais do que o significado do que é dito, o timbre e a intensidade do coro são os elementos sonoros que contribuem para que o primeiro tom da peça seja estabelecido. A definição de timbre neste estudo é importante por se tratar de uma propriedade que auxilia na discriminação da fonte sonora.

Para o compositor canadense Murray Schafer (2001), o timbre é a cor da música; a individualidade de cada som. Todos os sons têm um timbre próprio, sejam eles provenientes de objetos, instrumentos musicais ou seres vivos; e, neste aspecto, é pertinente refletir sobre como cada idioma/dialeto também possui uma identidade sonora singular, mesmo cada indivíduo possuindo um timbre próprio. Mais do que um vocabulário específico, o som e a pronúncia das palavras conferem a cada língua uma maneira de soar. Podemos refletir sobre como é comum as pessoas soarem diferente quando se expressam em outros idiomas, mesmo cada um possuindo um timbre de voz próprio. É iminente a mensagem que a identidade sonora do coro massai transmite logo na abertura da obra. O espectador adentra, em poucos segundos de experiência sonora, o cenário de uma cultura contrastante ao Ocidente.

A fase sonora que acontece a seguir enaltece o sentido do título da peça: *Feel the Sounds of Kenya* (2018), que, traduzido, quer dizer “Sinta os Sons do Quênia”. O objetivo de Cee-Roo é, precisamente, fazer com que o espectador experiencie os sons do Quênia de uma maneira mais aprofundada, ao tratar o som como linguagem de liderança na narrativa. Ao contrário da maioria dos trabalhos audiovisuais, a audição, neste caso, é o sentido que dá rumo à interpretação, enquanto a visão cumpre a função de apoio.

Neste ponto, é pertinente observar o encadeamento pelo qual o som passa a desempenhar um papel dominante na obra, suscitado em dois fatores. O primeiro deles tem a ver com a atitude auditiva que o espectador assume na interpretação dos sons da peça, a qual é induzida pelo próprio artista em um processo de ressignificação de barulhos e ruídos do cotidiano. Para Fernando Salinas (1994), o ser humano assume dois tipos de atitude auditiva mediante qualquer paisagem sonora: audição focalizada e audição periférica. O discernimento entre ambas as atitudes se dá nos elementos sonoros que nos permeiam e a intensidade de atenção que damos a eles. Em uma cena de diálogo de um filme, por exemplo, o foco costuma estar no que é dito, enquanto a trilha sonora e sons ao redor recebem uma atenção auditiva passageira por parte do espectador. Em *Feel the Sounds of Kenya* (2018), Cee-Roo transporta estes sons passageiros, aos quais na trivialidade costumamos nos referir como barulhos e ruídos, para o primeiro plano ao introduzi-los na composição rítmica da trilha sonora. O que nos leva ao segundo fator: o artista provê um novo significado a sons cotidianos através do aproveitamento melódico de cada timbre, fazendo com que a experiência sonora do espectador seja muito mais ubíqua.

Um dos pontos que caracterizam a trilha sonora de *Feel the Sounds of Kenya* (2018) como uma composição ímpar é a apropriação dos sons reais da natureza e de objetos para fazer música. O macetar dos grãos, a batida do martelo, o movimento da máquina cortando as plantas, o tilintar do colar do homem que dança, o remo que encontra a água do rio, o vento e outros elementos que, unidos na mesma trilha, têm a capacidade de expressar a paisagem e cultura sonora do Quênia. Cee-Roo executa a inserção destes sons no compasso exato dos cortes de câmera e tempo da música, conferindo à peça uma expressão rítmica que, não apenas remete à cultura queniana pelos elementos sonoros utilizados na composição, mas também se enquadra no estilo musical típico do país. Para o compositor Eugênio Matos (2014), o ritmo é o elemento musical responsável por organizar os sons em tempos regulares, facilitando o acompanhamento e compreensão da música por

parte do ouvinte. Desta forma, a articulação rítmica é um dos recursos que prende a atenção do espectador na obra.

Reforçando o argumento de que o som, de fato, pode refletir a identidade e cultura de uma nação, é pertinente valorizar como o artista se apropriou dos respectivos sons das coisas para compor a trilha. Em uma abordagem sobre os diferentes modos de ouvir, Michel Chion (1994) enaltece como, no cinema em geral, a escuta casual é constantemente manipulada pela própria experiência do consumo audiovisual através do fenômeno da síncrese. Segundo o autor, na maioria das vezes, estamos lidando não com as causas reais dos sons, mas com as causas que o filme nos faz acreditar através do processo de associação entre som e imagem. Neste mesmo contexto, Stocker (2013) pontua como em grande parte das produções de Hollywood, apenas 5% dos sons gravados nos *sets* de filmagens são aproveitados, enquanto 95% é executado na etapa de pós-produção em estúdios especializados, sejam partes de diálogos entre os atores ou até mesmo sons ambiente com técnicas de *foley* ou aproveitamento de acervos e coleções de sons previamente gravados.

O que acontece em *Feel the Sounds of Kenya* (2018) assume uma vertente um tanto díspar deste arquétipo e pode ser observada sob uma perspectiva ambígua, que envolve o cruzamento de dois haveres. De um lado, temos o compromisso documental, assumido pelo próprio autor, de registrar e executar na obra a realidade sonora das coisas; de outro, temos a liberdade criativa do artista, a qual é manifestada, principalmente, nas técnicas de *sound design* na etapa de pós-produção. A partir do momento em que Cee-Roo dedica-se ao objetivo de fazer com que o espectador conheça e sinta os sons do Quênia, o trabalho de captação sonora em campo e o máximo de aproveitamento deste material está intrínseco ao projeto, justamente por se tratar de uma obra de cunho documental. Como todos os materiais audiovisuais, a etapa de edição e pós-produção são imprescindíveis para aprimoramento artístico, e é neste ponto que entra a questão da liberdade criativa do autor. Os sons captados em campo foram refinados e enalticidos pelo artista sem que suas identidades sofressem grande mudança. Isto é, o tratamento de frequências, a dessincronia entre alguns sons e a imagem

de suas respectivas causas e, finalmente, o emprego do registro sonoro na composição de uma trilha musical foram executados de tal forma que o valor e importância documental da obra se mantiveram. Para visualizar partes desse processo, podemos ponderar sobre como o artista introduziu o som dos passos da criança e da mulher macetando os grãos com *fade in* logo no início do vídeo, enquanto a atenção auditiva estava focalizada no coro *masai*, e logo depois pudemos entender a causa destes sons visualmente; ou então quando sonorizou um único inseto com um som do que poderíamos remeter a uma harmonia entre fauna e flora da região. A apropriação de simbolismos, representações e o próprio uso da música, em si, demonstram como Cee-Roo usufrui da liberdade artística para expressar a identidade cultural do Quênia.

No decorrer do vídeo, a música mantém uma constância rítmica e, ao mesmo tempo, é demarcada pelo movimento e elementos sonoros que conotam essa ideia: o motor dos veículos, a ferrugem da roda do carrinho de mão, o ônibus, o carrossel, etc. Nesta fase sonora, todos esses sons unem-se na melodia com instrumentos musicais e formas de expressão musical humana: palmas, assobio, canto, batuque e passos de dança. A trilha cresce até atingir o que podemos referir como clímax sonoro, demarcado por um elemento de alta relevância no meio audiovisual: o silêncio.

O silêncio, no audiovisual, não significa necessariamente a total ausência de som. No caso em análise, ele se manifesta em um momento de redução melódica e rítmica, prendendo a atenção do ouvinte apenas com a emissão de uma frequência grave, a qual é seguida pela reintrodução rítmica de um novo compasso com a batida da caneca com moedas, palmas, e um coro de crianças em repetição. Este impacto sonoro que separa o silêncio do reaparecimento melódico é denominado por Murray Schafer (2001: 74) como “*ictus*”. O *ictus* é uma das técnicas musicais utilizadas na composição de trilhas sonoras para guiar o espectador na narrativa e, assim, exercer um controle sobre sua perspectiva e pontuar quais devem ser os focos de sua atenção.

Eugênio Matos (2014) discute como, da mesma maneira que a reintrodução da música inicia algo novo em cena, a entrada do silêncio também pode ser utilizada para assinalar que algo importante está por vir. Aqui, podemos estabelecer uma ligação poética entre o *ictus* e o que aparece em cena: um jovem pulando em câmera lenta durante a dança dos saltos. A dança dos saltos é uma dança guerreira – um ritual cultural da tribo Massai – que acontece para marcar a passagem dos rapazes para a fase adulta. Esta é a primeira vez no vídeo que o artista volta toda a atenção sonora e visual para este rito, a qual acaba por introduzir, de maneira dramática, um novo ciclo não apenas no significado de sua prática, mas também na fase sonora que procede a peça.

Assim que o jovem volta ao chão, inicia-se um coro de crianças, o qual é acompanhado pelo suave piar de passarinhos e o eco de risadas infantis. Aqui, toda a atenção é voltada para as crianças cantando. De acordo com os apontamentos de Stocker (2013), o comportamento do cantar infantil tem fundamentos em uma protolinguagem, a qual conecta as crianças com o ambiente ao redor e seus respectivos lares. As vozes das crianças cantando como um coro e até mesmo a parte solo do menino entoando um pouco desafinado despertam uma sensação de paz, esperança e alegria; ao passo que comunicam a realidade e parte de uma identidade cultural. É mais uma das tantas manifestações culturais sonoras que Cee-Roo conseguiu captar e transmitir em *Feel the Sounds of Kenya* (2018).

## **5. A composição estética de *Feel the Sounds of Kenya***

Por mais que *Feel the Sounds of Kenya* (2018) diga respeito a um trabalho onde a linguagem sonora é protagonista, a linguagem visual exerce uma função complementar de grande relevância estética na obra como um todo. Por tratar-se de uma obra essencialmente musical, a trilha sonora pode ser consumida de forma independente, sem que seja necessário assistir o vídeo para apreciação sonora. A parte visual, no entanto, provê um significado muito mais profundo aos sons da trilha, tornando a experiência do espectador

mais completa e interessante. É curioso perceber como normalmente a linguagem que assume o papel de complemento e apoio no audiovisual é a sonora, com exceção dos casos de videoclipes musicais. Aqui, inclusive, não seria inadequado caracterizar *Feel the Sounds of Kenya* (2018) como um videoclipe, justamente por se tratar de uma peça musical. Todavia, alguns aspectos acabam por enquadrar a peça também no gênero documentário em sentido lato, o que faz com que a arte de Cee-Roo se destaque contra a corrente tendência de enfatizar a imagem na liderança narrativa.

Tal como afirma Manuela Penafria, o documentário leva como ponto de partida uma coleção de imagens recolhidas no espaço que dá tema ao filme, e não se obriga ao compromisso de noticiar, explicar ou descrever determinadas situações; mas sim tratar sua temática de maneira essencial. Nas palavras da autora, ao contrário de filmes com teor ficcional, “o documentário oferece-nos acesso *ao mundo* e não *a um mundo*” (Penafria, 1999: 25).

Em toda obra audiovisual que se enquadra no gênero documentário, a perspectiva dos autores direciona a apreciação do público para determinados aspectos. Neste processo, é colocado em pauta até que ponto o que é mostrado no filme representa a realidade. Metaforicamente falando, aqui é pertinente ponderar sobre o valor representativo que a parte de um todo tem sobre o todo. Isto é, perguntar-se se o valor documental de um filme é perdido por representar apenas partes de uma realidade cultural. Penafria (1999) defende que, uma vez que um material artístico exime-se da responsabilidade de explicar ou descrever todas as vertentes de um mesmo tema, o valor documental das imagens é indiscutível.

O Quênia e sua cultura não se resumem à obra *Feel the Sounds of Kenya* (2018). O filme não omite e tampouco ofusca outras particularidades culturais que não são trazidas à tona. O que a peça representa é uma fonte de informação sobre alguns comportamentos de uma determinada comunidade; a parte de uma realidade que experienciamos através da perspectiva artística do autor que a registrou.

*Feel the Sounds of Kenya* (2018) permite-nos conhecer alguns traços visuais característicos do país, e um dos primeiros a serem apresentados no filme é a pluralidade de cores. Cee-Roo explora o contraste estético entre os tons terrosos e vivos, evidenciando, respectivamente, a contraposição entre as paisagens naturais (ou até mesmo urbanas) e a presença/influência da vida humana. Esse aspecto é evidenciado na *mise-en-scène* de toda a obra de forma a direcionar a atenção do espectador. Na terceira cena do filme, por exemplo, uma criança está caminhando em direção a um grupo de pessoas enchendo barris de água. Tanto a criança quanto os barris, no enquadramento, são conectados pelo tom de amarelo vivo, que se destaca entre os demais elementos da cena.



Imagem 1: Frame de *Feel the Sounds of Kenya* (2018).

Da mesma maneira que o artista consegue direcionar o foco auditivo do ouvinte através das táticas discutidas no tópico anterior, o evidente contraste de cores na *mise-en-scène* pode ser observado como uma estratégia visual para os mesmos objetivos. A transição de cenas ocorre de maneira rápida no filme como um todo. Em apenas três minutos, o espectador se depara com uma grande quantidade de informação não apenas sonora, mas visual também; e para que o público compreenda e absorva a mensagem desejada, o *savoir faire* na apropriação de tais técnicas de edição acaba por fazer a diferença.

Além do trabalho com as cores no *mise-en-scène*, a transição das cenas e movimentos de câmera conversam com a atividade sonora. A edição é dinâmica e o artista experimenta diferentes cortes e sobreposições de *frames* para sintonizar as cenas com o ritmo da música. É perceptível como os elementos visuais de cada *frame* dialogam diretamente com os sons do momento. Não existem coincidências e acasos. Cada imagem e cada som estão posicionados para atuar em conjunto propositalmente, refletindo a liberdade e intenção artística do autor. Em alguns momentos, como no exemplo ilustrado abaixo, o artista repete *takes* com importância rítmica para dar fluxo ao tema sonoro; ao fazê-lo, explora enquadramentos diferentes para dinamizar o filme e enfatizar o efeito.



Imagem 2: Sequência de *frames* de *Feel the Sounds of Kenya* (2018).

Cada linguagem contribui de uma forma para que a mensagem do filme seja transmitida, e Cee-Roo demonstra valorizar o potencial e possibilidades de cada uma delas ao experimentar o cruzamento e diálogo de suas diferentes propriedades. As cores, *mise-en-scène* e a melodia; a transição de cenas e o ritmo; o silêncio e a câmera lenta; etc. Separados, esses atributos exercem uma função limitada e diferente da que experienciamos no caso. Juntos, provém sentido, tridimensionalidade e unicidade à peça.

## 6. Considerações finais

*Feel the Sounds of Kenya* (2018) foi um projeto desenvolvido com o apoio da IDDEF – uma organização internacional que presta apoio a estudiosos locais e fornece auxílio a Madraças<sup>1</sup> para aumentar a qualidade de estudos islâmicos em todo o mundo. É uma instituição que apoia projetos de assistência humanitária e de sistemas de água. Além da IDDEF, Cee-Roo contou com o apoio do segundo operador de câmera, Dion Gawson, e de equipes formadas por comunidades locais de Nairobi e Malindi.

A importância cultural e a relevância humanitária são os principais aspectos que motivaram a proposta desta investigação, justamente por se tratar de um artista independente em ascensão, que atualmente apresenta seus projetos como espetáculos audiovisuais em cinemas por toda a Europa, bem como valoriza uma maneira ímpar da prática do gênero documentário, ao entender o som como identidade e linguagem de uma nação.

Cee-Roo demonstra uma devoção admirável por países fora do espectro da cultura popular. Além da realização de *Feel the Sounds* para o Quênia, o suíço também produziu *Feel the Sounds of Senegal*, *Feel the Sounds of Sri Lanka*, entre outros. Ambas as obras caracterizam uma manifestação de solidariedade a países com atual carência de afabilidade; e a disponibilização dos projetos completos no YouTube permite livre apreço por parte do público.

1. Palavra de origem árabe que representa uma escola ou casas de estudos islâmicos.

Em *O ouvido pensante*, Murray Schafer cita que “o ouvido não possui pálpebras” (1994: 29). É o único sentido do corpo humano que permanece em alerta o tempo todo. No entanto, costumamos valorizar o mundo ao redor quase sempre com o apoio do que vemos, e não tanto do que ouvimos. *Feel the Sounds of Kenya* (2018) é um exemplo de como o som pode expressar grandes valores e um reflexo cultural de cada nação, assim como palavras e imagens, e confere a importância documental que o registro sonoro pode conceder à humanidade. A obra instiga a reflexão sobre a paisagem sonora que nos permeia e qual a importância que estamos dando, de fato, ao que ouvimos. Ouvir é conhecer, é saber, é entender e, por fim, compreender.

### Referências bibliográficas

- Augusto, C. A. (2014). *Sons e silêncios na paisagem sonora portuguesa*. Lisboa: FFMS/Relógio d'Água.
- Carothers, J. (1958). Culture, Psychiatry and the Written Word. *Psychiatry*.
- Chion, M. (1994). *Audio-Vision: sound on screen*. Nova Iorque: Columbia University Press.
- Chomsky, N. (1957). About the innateness of a language capacity in the human brain. In N. Chomsky (Ed.), *Syntactic Structures*. The Hague: Mouton.
- Garcia, A. (2007). Arte digital. *Revista Idiosincrasia*. Disponível em: <http://portalliteral.terra.com.br/Literal/calandra.nsf/0/4E49550428E77E-D60325723D0068CA47?OpenDocument&pub=T&proj=Literal&sec=Entrevista>
- Harrari, Y. (2011). *Sapiens: Uma breve história da humanidade*. Nova Iorque: Harper.
- Hendy, D. (2013). *Noise: A human history of sound and listening*. London: Profile Books.
- Levitin, D. (2016). *Science of a human obsession. This is your brain in music*. Nova Iorque: Penguin Group (USA) Inc.
- Matos, E. (2014). *A arte de compor música para o cinema*. Brasília: Editora Senac.

- Oliveira, M. (2016). O excesso de luz e a fragilização do ouvido. In M. Oliveira & S. Pinto (Eds.), *Atas do Congresso Internacional Comunicação e Luz* (pp. 329-336). Braga: CECS.
- Salinas, F. (1994). *O som na telenovela: articulações e receptor*. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.
- Santaella, L. (2007). As linguagens como antídotos ao midiacentrismo. *Revista Matrizes*, 1(1), 75-97. São Paulo: USP.
- Santaella L. (2001) *Matrizes da Linguagem e Pensamento*. São Paulo: Iluminuras.
- Schafer, M. (1977). *Our sonic environment and the tuning of the world. The Soundscape*. Nova Iorque: Knopf.
- Schafer, M. (2001). *O ouvido pensante*. São Paulo: Unesp.
- Stocker, M. (2013). *Hear Where We Are: Sound, Ecology, and Sense of Place*. Londres: Springer.
- Viegas, R. (2013). Conheça a comunidade na Turquia que se comunica através de assobio. *Hypeness (Post em blogue)*. Disponível em: <https://www.hypeness.com.br/2013/10/conheca-acomunidade-na-turquia-que-se-comunica-atraves-do-assobio/>

## **Filmografia**

- Feel the Sounds of Kenya* [Vídeo]. (2018). Cee-Roo (Realizador). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_\\_yvrxmpDh4](https://www.youtube.com/watch?v=__yvrxmpDh4)
- The 4 ways sound affects us* [Vídeo]. (2014). J. Treasure (Realizador). Disponível em: [https://www.ted.com/talks/julian\\_treasure\\_the\\_4\\_ways\\_sound\\_affects\\_us](https://www.ted.com/talks/julian_treasure_the_4_ways_sound_affects_us)



**PARTE 3**

# **PINTURA E ILUSTRAÇÃO**



# UMA LEITURA DE *24 FRAMES* DE ABBAS KIAROSTAMI: A ÚLTIMA EXPRESSIVIDADE POÉTICA DAS IMAGENS PARA ALÉM DO AFIRMAR DA TÉCNICA

António Júlio Andrade Rebelo

## Introdução

*Five*, realizado em 2003, é o ponto de partida para um novo encontro com Kiarostami e, a partir desse filme, promover um diálogo com *24 Frames*, o último filme do cineasta iraniano, terminado antes da sua morte, ocorrida em julho de 2016.

Ambos os filmes são uma reflexão sobre o cinema e, igualmente, uma visão de cinema. Porventura, ambos, estética e intencionalmente próximos, expressam leituras distintas dessa mesma visão. Podemos afirmar que *24 Frames* (2017) introduz uma poética reavivada e aspetos de natureza técnica não contemplados em *Five* (2003), seguindo, contudo, a mesma direção de pensamento assumida desde sempre. Será acerca dessa convergência e divergência, diante de uma idêntica visão de cinema, que esta comunicação pretende no essencial refletir.

Importa, numa primeira fase, analisar conjuntamente *Five* (2003) e *24 Frames* (2017) e reconhecer, desde logo, a relevância da fotografia enquanto raiz funda do cinema. A fotografia, enquanto registo fixado da realidade objetivada e visível, constituiu-se como a representação predecessora do cinema. Coube ao movimento – que passámos a captar da imagem estática – fazer a passagem inaugural da fotografia para o cinema.

Isolando de seguida nesta comunicação a proposta de *24 Frames* (2017), podemos confirmar que ela corrobora a fotografia como elemento fílmico originário. Porém, vai atualizá-la, introduzindo diferentes componentes, que, a ela associados, fazem da imagem um acontecimento visual em si inovador, ainda por classificar ou denominar, persistentemente a caminho de uma certa noção de cinema. A metamorfose da representação, a sua transfiguração não esquece nunca a sua situação primordial. Será esse revisitado da imagem que nos obriga a ver cinema de um modo radical: a criar narrativas, sem que estas existam no interior do filme, já que este é destituído de uma história corporizada. Somente a imagem, expressa na sua autenticidade, existe para nos proporcionar o exercício da visão e da compreensão. A narrativa, surgida desse exercício individual sem emaranhados textuais, será, na sequência do pensar elaborado, o resultado deste escrito a apresentar.

Resta dizer que a reflexão a expor seguirá mais um discorrer poético, filosoficamente apoiado sempre que for necessário, e não uma abordagem voltada para a aclaração da técnica. Assim, nesta comunicação, *24 Frames* (2017) de Kiarostami será entendido muito mais como magia do que como tudo o que decorre da definição técnica do “número de fotogramas por segundo”.

## 1.

Começamos por recordar *Five*, realizado em 2003; o filme de Kiarostami que nos convidava a reencontrar na génese do cinema a fotografia. Neste filme, o que está em causa é um convite para o ato de contemplação da imagem, por parte do espectador, feito a partir de cinco planos longos, demorados, reconhecendo nós, no seu interior, o movimento natural do que é existente. O que nos era dado ver dependia da nossa capacidade de perceber, pensar e imaginar. O que nos era dado ver é, em cada uma das sequências, o tempo real e exato, um tempo que salta muito para fora do tempo habitualmente definido como fronteira do fílmico.

Ao fixarmos cada imagem, nós próprios nos tornamos realizadores do filme. Acrescentamos, por isso, nesse trabalho da responsabilidade inicial do

realizador, mais do que aquilo que a imagem detém. Fixamo-nos à imagem pelo facto de o plano temporalmente longo se conservar diante de nós, sem pressas, convidativo e sedutor ao nosso olhar. Não é a imagem que nos conduz para dentro da realidade; somos nós que a conduzimos na busca de uma realidade a recriar. Esta passagem, demorada pela imagem fílmica à nossa frente, impõe-nos um estado de acalmia e uma cuidadosa operação no ato de olhar, descobrindo com isso a essência do filme, ou seja, a paridade quase perfeita entre o movimento interno da imagem fixa e a vida autêntica feita de movimento. Isso é a alma do filme.

Contraria-se, assim, a ideia de que somente a ação, a rapidez de sucessão de planos, a narrativa linear e acomodada do filme são os elementos necessários e capazes de prender o espectador ao ecrã. O que Kiarostami mostrou em *Five* (2003) era a possibilidade de recuperarmos a ideia inicial e fundante do cinema. Num primeiro momento, numa aceção cristalina e original, a imagem enquanto fotografia.

Sendo a fotografia, nas palavras de Roland Barthes, em *A Câmara Clara*, “[...] a imagem viva de uma coisa morta” (Barthes, 2018: 89), significa isso que aquilo que está na fotografia, ou, para sermos mais concretos no âmbito do cinema, no fotograma, foi necessariamente verídico, fez parte integrante da realidade indubitável daquilo que, certa vez, foi existente. Num segundo momento, após a prova da existência outorgada pela fotografia, há que ampliar essa certeza introduzindo nela, como que por magia, o movimento. E o movimento é o elemento primordial, defende o filósofo pré-socrático Heraclito. Além do que parece estar imóvel, algo sucede nesses confins de uma aparente inércia, algo muda, sendo esse acontecimento o distintivo fidedigno de que há vida no mundo. Será isso que torna, paradoxalmente, o cinema – tratando-se esta manifestação artística de uma ilusão expressa provocada pela técnica – demasiado próximo da vida autêntica, comparado com outras formas de representação e significação do mundo.

Esta proposta de Kiarostami também é uma ação política ao enfrentar com resistência a ideologia dominante, que assiste ao cinema e que

maioritariamente, hoje, se faz e é consumido, salvo exceções, acriticamente pelo público. Neste ponto, *Five* (2003) não é uma originalidade. Segue a linha de outras independências estéticas ousadas. Em rigor, identificamos essa mesma intenção naquilo que os cineastas, o norte-americano James Benning e a belga Chantal Akerman<sup>1</sup> realizaram no que está consignado como *slow cinema*. Ou seja, o filme é ocasião de paragem e, por consequência, de convite à contemplação – sinónimo de uma experiência de transcendência de olhos abertos em tempo real – num dado enquadramento estático ou na insistência temporal de uma movimentação que se prende a uma dada realidade. O que acontece passa a ser compulsivamente observado em detalhe. Nesse visionamento, combatemos a voragem e a sofreguidão, a aceleração maldita que nos formatou, roubando a autenticidade do modo de ver, de sentir e de compreender.

Neste reencontro com *Five* (2003) não é possível esquecer a intencionalidade poética presente na obra de Kiarostami e, em particular, neste filme. Nela, recuperamos a ideia e o alcance aristotélico de criação (Aristóteles, 2015: 37, 64), mas, igualmente e com facilidade, somos envolvidos pelo comprazimento estético que a beleza contida nas imagens nos oferece. A poética no cinema está aí, não nos símbolos, no onírico, nas alegorias ou nas figuras retóricas que, segundo Tarkovski, e em jeito de alerta, podem pôr em causa a essência da imagem cinematográfica (Tarkovski, 2015: 85), mas na consumação insinuante da ideia de belo como prazer a usufruir que “[...] introduz uma vibração toda ela singularizada que põe em funcionamento tudo que de humano faz parte”, escreve Carlos Melo Ferreira (2007: 20).

Por tudo isto, *Five* (2003) não é um filme onde o cinema se queira sobrepor à fotografia, antes, ele é a sua mais sentida recuperação originária, a mais digna, a mais corajosa, e, hoje, cada vez mais assertiva para a justificação de uma dada perspectiva de cinema. A poética da imagem aprofunda-se numa

1. Ambos os cineastas assumem-se num contexto de cinema experimental e independente. Há, nesta visão de cinema, um apelo ao olhar sobre as imagens intencionalmente estáticas – no sentido em que não existe qualquer deslocação da câmara –, subordinadas a longos planos e despertando no seu interior tão-somente um movimento natural. Tudo isto é suscetível de se confrontar com a noção espaço-temporal subjetiva de cada espectador, tendo em vista um olhar atento, concentrado e meditativo, em busca da autenticidade da realidade filmada exposta.

atitude contemplativa, de olhos abertos para o *invisível*, como forma de ver cinema – “[...] o filme é um convite à interioridade”, diz Jean-Luc Nancy (2008: 48), e na construção de uma narrativa por parte do espectador, que se prolonga para além do visionamento do filme –, “[...] é preciso ter em vista um cinema inacabado e incompleto para que o espectador possa intervir [...]” (Kiarostami *apud* Cerantola & Simona, 2004: 149), assevera Kiarostami. Com isto, seguramos o melhor do cinema, a sua verdade.

Por seu turno, *24 Frames* (2017) não diverge naquilo que diz respeito ao que foi dito para *Five* (2003), no sentido em que se possa vir a avistar uma opção distinta ou até uma alternativa. Contudo, não significa que estejamos perante uma repetição do que, sob o ponto de vista da imagem exposta e da perspectiva acerca do cinema, foi afirmado por Kiarostami na obra de 2003. *24 Frames* (2017) traz, neste fio condutor estético e ideológico idêntico, muito de novo e que importa assinalar. Mas não será pela tentação pós-moderna do apego à técnica, que o título do filme confere, que iremos por essa abordagem reflexiva. De facto, o título do último filme de Kiarostami tem um significado histórico e de homenagem. A escolha do número 24 não é fortuita, é a indicação de uma importante situação técnica que determinou o cinema. Sabemos que, após a uniformização do sonoro, existem no filme, por regra e em cada segundo, vinte e quatro fotogramas a passarem diante da nossa visão. Sabemos ainda que essa circunstância é fruto da nossa capacidade humana de apreender a imagem e, com isso, avistar o sentido que ela revela.

Por sua vez, “frame”, podendo ser traduzido como “plano” ou “quadro”, pode ser ainda sinónimo de fragmento. É, aliás, esse o sentido que, estamos convictos, Kiarostami dá no pequeno texto de abertura escrito no fotograma deste filme quando o cineasta iraniano fala em “quadro”. Fragmentos são afinal pequenos rasgos, porções de coisas desprendidas, isoladas, que auferem maior atenção e importância. São trechos suspensos que têm poder e vida própria, e que permitem aceder melhor ao conhecimento da realidade. “Só os poetas, os músicos e os santos... dão-nos espelhos pelos quais podemos buscar o insondável. Eles têm visto, conhecido e compreendido.

Não totalmente, mas através de fragmentos”, deixa Bergman (1998: 37) referido na sua novela *Confissões Privadas*, que foi igualmente o título e o guião do filme para televisão com o mesmo nome realizado, em 1996, por Liv Ullmann.

## 2.

Contrariando aquilo que seria de esperar, o primeiro “quadro” ou “plano” de *24 Frames* (2017) começa pela constatação do movimento, a partir não de uma fotografia, mas de um quadro do pintor flamengo do século XVI, Pieter Bruegel, o Velho, *Caçadores na Neve* (1565).

O previsível seria o ato de contemplação praticado sobre uma imagem fotográfica ou fotograma, tal como sucedeu em *Five* (2003). Kiarostami, no início de *24 Frames* (2017), tem um pequeno texto de apresentação já referido: “Os pintores apreendem apenas um quadro da realidade e nada mais antes ou depois dele. Em *24 Frames* (2017), comecei com uma pintura famosa, mas depois alterei para fotografias que tinha tirado ao longo dos anos. Eu incluí, nos quatro minutos e meio de cada quadro, aquilo que imaginei que pudesse ter ocorrido, antes ou depois, de cada foto tirada.”<sup>2</sup> Este texto de abertura estimula uma reflexão entre pintura, fotografia e cinema, naquilo que pode ser uma interface possível entre estas três manifestações artísticas. Além disso, nesta reflexão a fazer, não podemos esquecer o que a compositora e pintora canadiana Joni Mitchell cantou em “Shadows and Light”<sup>3</sup>: “Cada imagem tem as suas sombras, mas igualmente tem uma fonte de luz.”

Desde o início, reconhecemos em *24 Frames* (2017), tal como em *Five* (2003), uma forte ligação à natureza, a evocação de uma realidade congénita que usualmente não reparamos em resultado da velocidade impressa com que lidamos com o mundo. O que observamos agora não é objetivamente a imagem imóvel de fotografia, acrescida e dependente do movimento natural das pessoas e coisas que habitam naquela realidade. O que observamos é a ma-

2. Texto de abertura do filme *24 Frames* (2017), de Kiarostami. A tradução é do autor do texto.

3. Início do poema da canção “Shadows and Light”, do álbum homónimo, gravado em 1980, da compositora canadiana Joni Mitchell. A tradução é do autor do texto.

nipulação da pintura enquanto representação de uma imagem, a entrada no seu domínio inerte com a inserção de elementos animados responsáveis pelo movimento: o fumo que sai da chaminé no centro aproximado da imagem, depois, o cair da neve, o pássaro que voa ou o pássaro que saltita no terreno, o cão que aparece e deambula alheado. Observando aquele quadro, não vemos nele qualquer representação dos poderosos, sejam nobres ou eclesiásticos, pelo contrário, e cito o crítico de arte Luís Agusti: “[...] Brueghel dedica a sua obra a transcrever a realidade da vida quotidiana das classes populares” (1975: 259). Depois, o pormenor em si e o convite a um olhar concentrado nele. Em miniatura, vemos os patinadores sobre um lago, as crianças no trenó, uma aldeia ao longe, pessoas, animais e objetos em contraluz, como se fossem representações de sombras-chinesas. Em síntese, Kiarostami mostra-nos o ambiente pictórico de Bruegel: a amável natureza acolhendo a bem-aventurada vida camponesa numa tranquila paisagem invernal. Mas, simultaneamente a essa placidez representada, também vemos elementos perturbantes: caçadores vestidos de escuro que retornam em dificuldade ou abatidos, pássaros negros e uma atmosfera englobante demasiado sombria e fria. É este o começo do filme: um apelo à vida concreta e diária, só que marcada por uma estranha e desconfortável felicidade. Após este *Frame (quadro ou plano) 1*, seguem-se mais vinte e três “quadros” ou “planos”, onde a natureza se mantém como realidade permanente e influente, só que regressando como fotografia e jamais como pintura.

A questão a colocar será então: qual a razão para Kiarostami mostrar no *Frame 1* a pintura de Bruegel, *o Velho*? Ou, antes, porquê começar por afirmar uma visão de cinema a partir de uma pintura e não de uma fotografia?

Procuraremos respostas para estas duas questões.

A fotografia e a pintura são ambas, de certo modo, tentativas de imitação da realidade. É verdade que, no caso de uma pintura não figurativa, essa imitação pode ser mais ambígua e controversa, ao ponto de poder ser visualmente uma não imitação deliberadamente assumida, já que o desvio pode ser excessivo ao serem introduzidos, no limite, outros aspetos radicados

em tendências abstratas ou formais. Voltando a Barthes, este afirma, no entanto, que a pintura em relação à fotografia expõe uma situação particular e diferenciada. Trata-se, por sua vez, de reconhecer que com a fotografia, e cito o filósofo francês, “[...] jamais posso negar que a coisa esteve lá. Há uma dupla posição conjunta: de realidade e de passado” (Barthes, 2018: 87). Significa que esta conjugação, realidade e passado, é, no registo fotográfico, avassaladora no que diz respeito à presença objetivada do que mostra e do tempo que com ela parou. É demasiado verídica do ponto de vista ontológico e existencial, afetando com isso a impossibilidade de negação daquele rigoroso período ou momento cronológico. Há, ao invés, no universo da pintura uma intromissão subjetiva que pode tornar duvidoso o em si factual, num tempo que afinal deixou de ser preciso. Na pintura, pode haver uma deformação, um desvio, uma suposição, uma adaptação da realidade verídica; na fotografia, isso não é possível, ela assume-se na sua total autenticidade, na negação de uma conjectura idealizada e na afirmação daquele exato fragmento de uma realidade submissa à sua absoluta fidelidade.

O vazio e a incerteza que pairam no domínio da pintura terão, porventura, agradado a Kiarostami para assim iniciar o seu derradeiro filme. A visão de cinema do cineasta iraniano não ignora a importância de uma reflexão e de um posicionamento sobre o tempo inscrito no filme em combinação, ou não, com o tempo real. Além disso, mostrando a pintura, é dado um alerta para que no filme se pense a existência, começando por considerá-la, neste caso particular, como sinónimo de uma realidade não efetiva, uma vez que o registo do pintor é singular e desprovido, é uma captação sem um histórico e sem uma realidade factual precedente ou subsequente, “sem nada mais antes ou depois”, escreve Kiarostami no fotograma de abertura de *24 Frames* (2017). Por seu lado, o tempo é entendido como um passado circunscrito e impossível de ser negado, e que ganhou do real o estatuto de perpetuidade, sendo, no caso da fotografia, rigorosamente admitido dessa maneira.

O despertar desta situação, exibindo a existência e o tempo, torna-se mais aliciante quando vivido na pura ficção do cinema. Se a opção fosse pela fotografia, esse trabalho especulativo acerca da existência e do tempo,

recorrendo a Barthes, nunca seria tão indefinido e, não o sendo, faria com que olhássemos para o filme partindo, refere o filósofo francês, de “[...] um certificado de presença” (2018: 98). Ou seja, a evidência por demais da fotografia, no seu duplo plano de existência e tempo, acabaria por permitir no imediato uma ligação mais rápida, simplificadora e, por isso, abusivamente contígua entre a realidade e a ficção.

Começar por afirmar o cinema a partir da pintura, para mais manuseando-a, serve para reforçar a ideia, no que respeita ao olhar sobre cada imagem, seja pintura, fotografia ou filme, de que nela há, embora aceitando interpretações diferentes, dois eixos prioritários a ter em conta: a existência e o tempo. Daí que Kiarostami partiu desse vácuo, desse nada ou carência histórica factual que a pintura suscita, quanto ao antes e depois, para, de seguida, com a exatidão que a fotografia concentra, ultrapassar essa situação e partir, apoiado na imaginação incitadora da poética das imagens, à descoberta de tudo o que, aludiu o cineasta iraniano, “[...] pudesse ter ocorrido, antes ou depois, de cada foto tirada”<sup>4</sup>.

A estratégia reflexiva agora a prosseguir não visa fazer uma abordagem individualizada dos vinte e três “quadros” ou “planos” seguintes. Situar-nos-emos apenas naqueles considerados mais significativos para demonstrar a tese que assumimos no título desta comunicação; ou seja, mais do que a técnica é a poética da imagem aquilo que mais se evidencia de relevante no cinema de Kiarostami.

Pelos vinte e três “planos” há muito em comum: neve, branco, pássaros, outros animais, mar, sons da natureza e, raramente, indicações da presença de seres humanos. Além destes elementos comuns, identificamos ainda a presença, em alguns “planos”, de música, em combinação, ou não, com os sons naturais. De certo modo, a introdução da música reforça a presença humana. Por outro lado, encontramos algo de diferente neste captar da imagem. A partir de uma câmara fixa que regista imóvel, num só plano,

4. Excerto do pequeno texto explicativo que, sob a forma de fotograma, surge no início do filme *24 Frames* (2017), de Kiarostami. A tradução é do autor do texto.

o movimento do mundo, há fortes indícios de que, a exemplo do *Frame (quadro ou plano) 1*, o referente à pintura de Bruegel, há igualmente manipulação na fotografia exposta. Ou seja, além daquilo que é representado em nome de uma fidelidade ao movimento que acontece naquela precisa realidade que estamos a observar, a imagem diante de nós foi refeita com elementos adicionais que promoveram nela uma determinada intencionalidade. Isso é particularmente visível nos “planos” em que vemos animais com procedimentos dificilmente ocasionais e, podemos até afirmar, exageradamente humanos. No *Frame (quadro ou plano) 13*, vemos o regresso de gaviotas a aproximarem-se em consagração à gaviota abatida; no *Frame (quadro ou plano) 16*, a tentativa de aproximação e comunicação de dois patos separados por uma vedação; no *Frame (quadro ou plano) 18*, um gato que captura o pássaro e que depois o restitui à liberdade e à vida.

Na verdade, a poética de *24 Frames* (2017) está nessa combinação de elementos da imagem, sobressaindo desse todo uma noção de belo pelo envolvimento afetivo e o prazer que é posto no ato de olhar. Somos como que abraçados pela beleza da imagem, provocando em nós uma satisfação interior livre e regeneradora. No entanto, se esse jogo estético de perfeição a adquirir é extensivo, de um modo geral, a todos os “planos”, o certo é que há em três deles, na nossa opinião, uma beleza ainda mais acrescida, sendo que isso é, sobretudo, alcançado pela presença conjunta do ser humano e da música na composição da imagem. Fica para o cinema a ideia de que a poética ao buscar o belo, esse valor último, libertador e transcendente, pode ser descoberto no projeto que inclui o humano e a música.

No *Frame (quadro ou plano) 15*, vemos, no centro de uma atmosfera nublada, a Torre Eiffel. Sobre uma varanda, a observá-la, de costas para nós homens e mulheres idosos, irreprensivelmente estáticos. Olhamos melhor e ganhamos uma dedicação especial por eles, pelo vestuário parecem ser camponeses, gente afastada do meio urbano em todos os aspetos. De um lado para o outro, num movimento citadino passam pessoas, cruzam-se entre si e atravessam em largura a imagem. O céu fica cada vez mais cinzento,

a neve cai e aquelas pessoas estranhas a Paris continuam imóveis na sua contemplação. De repente, surgem na Torre Eiffel luzes a acender e a apagar, como se fosse um brinquedo e aquelas pessoas, fascinadas certamente, mantêm-se totalmente imóveis. Na imagem, atravessando o plano, uma rapariga que, com uma guitarra, toca e canta “Les Feuilles Mortes”, de Yves Montand. Será igualmente com música que reconhecemos o *Frame 21* como um dos mais belos deste último filme de Kiarostami. O que se ouve, desde logo, é um dueto de clarinete e guitarra, “Narrante”, da dupla de compositoras iranianas, Golfam Khayam e Mona Matbou Riahi. Ouvem-se também passos de entrada, passos de percursos feitos no interior da casa, só podendo ser de humanos, uma janela aberta, uma árvore em contraluz com folhas negras pequenas, muito mexidas pela oscilação do vento. A imagem, ao conduzir o nosso olhar, obriga-nos a ver o céu, pelo qual passam nuvens demoradas. Surge um pássaro que vem ficar no parapeito da janela, a música prossegue, o vento e as nuvens em conjunto envolvem e seduzem, sendo essa combinação a expressão do belo. O pássaro levantava voo, mas logo outro chega. Fica segurado nas folhas da árvore, faz delas um verdadeiro baloiço, parecendo uma criança em divertimento. No final disso, levanta também voo e a música termina. Por fim, o *Frame 24*, o último do filme e o adeus de Kiarostami, que, talvez, já pressentisse a sua morte. Novamente um ser humano, de costas e sentado com a cabeça caída sobre a secretária. Não importa o género, se é homem ou se é mulher, parece, contudo, ainda ser jovem. Uma janela à sua frente fechada, árvores que vacilam no nevoeiro, despedas e uma claridade indistinta a fazer lembrar Magritte, se é noite, se é dia. Diante da pessoa inerte, um ecrã de computador a mostrar imagens lentas de um filme, uma sequência romântica de um abraço e de um beijo extraída de um filme antigo. Desde o princípio, entrecruzada com o som afastado do vento e dos animais, a canção de Andrew Lloyd Webber, “Love never dies”, um épico que se escuta emotivamente pelo significado do título, reforçando a poética da imagem no seu esplendor e prenunciando o fim do filme, que é também a despedida afetiva de Kiarostami para connosco.

## Referências bibliográficas

- Agusti, L. (1975). *A Pintura nos Grandes Museus*. Vol. I. Lisboa: Edições Celbrasil.
- Aristóteles (2015). *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Barthes, R. (2018). *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.
- Bergman, I. (1998). *Conversaciones Íntimas*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Cerantola, N., & Simona, F. (Org.). (2004). *Abbas Kiarostami*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.
- Ferreira, C. M. (2007). *As poéticas do Cinema*. Porto: Edições Afrontamento. Foundation.
- Luc-Nancy, J. (2008). *La evidencia del filme – El Cine de Abbas Kiarostami*. Madrid: Errata Naturea Editores.
- Tarkovski, A. (2015). *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Ediciones Rial, S.A.

## Discografia

- Shadows and Light* [CD]. (1980, reedição 1990). J. Mitchell (Compositora e intérprete). EUA: Elektra / Wea. EUA: Elektra / Wea.

## Filmografia

- 24 Frames* [DVD]. (2017). A. Kiarostami (Realizador). França: CG Cinema e Kiarostami Foundation.

## THE IMPACT OF PIETER BRUEGEL'S *THE HUNTERS* *IN THE SNOW* ON THE WORLDING OF THE CINEMA'

Amresh Sinha



Image 1: *The Hunters in the Snow* (1565).

1. In Chapter Three, "The Worldliness of the World," of *Being and Time* (2010: 63-110), Heidegger provides multiple formulations of what constitutes the worldliness (or worlding) of the world (*Weltlichkeit der Welt*). His philosophy suggests that there are worlds that are given to us and then there are worlds that are constructed by the being-tool of the equipment whose presence creates the possibilities of the appearance of that world. For it to be explained in plain terms, let us take the example of a statue. It is a sort of worlding of a granite slab whose world is essential for the formation of the former since the chisel has already made it possible to happen. He writes: "For example, the thing at hand which we call hammer has to do with hammering, the hammering has to do with fastening something, fastening something has to do with the protection against bad weather. This protection 'is' for the sake of providing shelter for Dasein...for the sake of a possibility of its being (82)." Werner Marx suggests that "worlding of the world" is a giving, in that it bestows meanings. Furthermore, the "worlding" is where "the relation of the world and truth lies" (emphasis in original) (1971: 184). The *Merriam-Webster Dictionary* defines worlding as "a person engrossed in the concerns of present world." For me, both meanings are useful.

## Introduction

The painting *The Hunters in the Snow* (1565), by Pieter Bruegel, the Elder, has fascinated some of the most notable auteurs of the cinema of modernism. The article will explore the significance of Bruegel's painting in the films of Andrei Tarkovsky (*Andrei Rublev* [1966], *Mirror* [1975], and *Solaris* [1972]), Lars von Trier (*Melancholia* [2011]) and Abbas Kiarostami (*24 Frames* [2017]). The painting also appears in passing in Alain Tanner's *Dans la ville blanche* (*In the White City*, 1983). This particular painting, which was part of a serie of six panels, *Seasons of the Year*, commissioned by a private collector in Antwerp, Nicolaes Jonghelinck, in 1565, became a source of inspiration for Roy Andersson's *A Pigeon Sat on a Branch Reflecting on Existence* (2014), which won the Golden Lion at the 71st International Venice Film Festival. Each one of these filmmakers has taken this painting not only as a model of inspiration but also as the defining statement on the meaning of what it is to be human.<sup>2</sup>



Image 2: *A Pigeon Sat on a Branch Reflecting on Existence* (2014).

2. In a video interview with Andrew Pulver, in *The Guardian*, Andersson explains that the film was inspired by Bruegel's painting. <https://www.theguardian.com/film/video/2015/apr/24/pigeon-sat-branch-reflecting-existence-roy-andersson-video-interview>

In Tarkovsky (who studied art and was a landscape painter himself), the painting takes on an elemental and spiritual significance; in von Trier, the trace of a lost world; in Kiarostami, a contemplative poetic reverie; in Tanner, an anthropological content; and, in Andersson, an existential pathos of life. Tarkovsky's recreation of the painting in *Mirror* (1975) pays a heroic tribute to the history of the 872-day siege of Leningrad. Von Trier's *Melancholia* (2011) begins with a shot of Bruegel's painting. Dead birds start to drop from the sky and slowly the painting is engulfed in the flames, foreshadowing the planet's eventual fate.



Image 3: *Melancholia* (2011).

In both the beginning and the end of the film, we witness the deep hollow traces of human feet in the ground as depicted in the foreground of the painting. This frigid wintery landscape of “icy-green skies” brings its own sense of melancholia and remoteness. It stands as the “real world” against the abstraction of art. In Tanner’s “very reflective, and literary film,” *Dans la ville blanche* (1983), the immortal nature of the painting is represented as the desire to live outside of time (Canby, 1983: 10).<sup>3</sup> Roy Andersson suggests that the painting asks us: “What are we doing?”

3. The direct impact of the painting on Tanner’s film is somewhat allegorical and tangential, so I would not be able to provide a detailed critique of his film.



Image 4: *Dans la ville blanche* (*In the White City*, 1983).

A “mind of winter,” as Wallace Stevens calls it in his poem, *The Snow Man*, permeates the landscape of *The Hunters in the Snow* (1954: 9). The valley opens up, according to the art historian Koerner, like “a map lying open on a desk” (2016: 352). The painting, as Koerner goes on to say, reconciles the vertical view of the far away Alpine mountains with the horizontal view of the valley below by skillfully combining the normal views across with the cartographic plan of the map taken from above. Although the Flemish landscape of the low countries has nothing to do with Alpine mountains, their presence in the background of the painting claims a common cultural heritage of European habitat.<sup>4</sup> For instance, the horizon of the landscape is painted in the Italian Renaissance pictorial tradition.<sup>5</sup>

4. The peaks of Alpine mountains in the background of the painting were made by Bruegel through his reminiscences of the Alps on his earlier journey to Italy. He returned to Antwerp in 1555 after an extended stay in Italy. We should also not forget Bruegel’s landscape paintings are deeply indebted to his association with the printmaker Hieronymus Cock, who was heavily influenced by the Italian Renaissance paintings of his era. Bruegel’s landscapes were highly influenced by Joachim Patinir’s Flemish landscape paintings which had become the standard. Patinir, like Bruegel, also worked in Antwerp, the center of the art market in the low countries during the Renaissance. See Goldsmith (1992: 220).

5. “Not only are quotations of classical art to be found in Bruegel’s work, but it is also generally acknowledged that his monumental portrayal of the peasant in his late paintings, as well as the more sweeping sense of space and composition that informs both his late peasant paintings and his late landscapes, are inspired by Italian pictorial tradition” (Goldsmith, 1992: 206).



Image 5: Details from *The Hunters in the Snow* (1565).

The painting also reveals the Bruegelian *Kunstwollen*, literally “art-will,” by way of incorporating, in a manner of speaking, Alois Riegl’s famous distinction, advanced in *Late Roman Art Industry*, between the haptic (tactile) mode, representing the near or closeup, and the optical mode, representing the distant perspective. The foreground of the painting has a haptic or tactile quality to it. The snow appears to have been freshly tread on. We can almost feel the dampness of the snow as the hunters’ feet sink in it. Whereas the icy-blue snowcaps provide us with a distant optical quality of the view stretched far beyond into the infinite space. Both the foreground and the background are painted on the same perpendicular plane, as pointed out earlier, with the valley below stretched out between them. It is this world stretching out from near to far that contains the living beings in, to use another term that Riegl employed in his *The Group Portraiture of Holland*, “external coherence” (1999: 319). In that sense, when Heidegger says that earth exists because it supports the world, we understand the proximity of this profound relationship in the painting. The painting reminds us of the earth’s majestic peaks, but it also reveals the world that inhabits it.

The world and the earth are wrapped together in a collective blanket of snow. The idea of winter is reproduced not only in nature, but also in the gestures and actions of the people in their social act. Weary hunters, starving dogs (little prey to forge around), firewood, skating, a fire being started to cook, children playing winter games, etc. It is the social reproduction of winter that gives winter its real meaning. Nature can only be perceived in and through life's intimate presence in it. The ever-sprawling space of nature unfolds as in a cinematic gaze from its nearness to its farthest horizon, populated by the teeming social life of humans, animals, birds, etc. The painting frames the framing of nature within the cultural boundaries. Bruegel's painting discloses the topographic dimensions enclosed within the iconographic representations of the peasant nature, within the dispositions of the habitus — here we are speaking in terms of Bourdieu's idiom.<sup>6</sup> According to Bourdieu, habitus discloses the ingrained social function of a group that shares the same values acquired via mimesis, mainly conditioned by the world around it. Bourdieu's theory of "habitus," although derived from the domains of concrete analysis of empirical phenomenon, can be grounded in the structure of a fourfold dynamic of rational action comprising "thoughts, perceptions, expressions, actions" (Bourdieu, 1990: 55). Similarly, Bruegel's paintings, in general, reflect the attitudes and dispositions of people, meticulously inscribed in individual details, postures, gestures, stances, activities, and so on.

These states or dispositions of bodies in Bruegel's paintings are clearly accented by the factors of social conditioning within which they are reproduced both in terms of clothing and gestures. Koerner (2019) calls Bruegel's take on peasants "precociously anthropological" and depicted them as "avatars of timeless humanity." Each of the paintings in the trilogy of *Netherlandish*

6. Habitus, according to Bourdieu, is composed of "systems of durable, transposable dispositions, structured structures predisposed to function as structuring structures, that is, as principles which generate and organize practices and representations which can be objectively...adapted to their goals without presupposing a conscious aiming at ends or an express mastery of the operations necessary in order to attain them..." (Bourdieu, 2005: 72).

*Proverbs* (1559), *The Battle Between Carnival and Lent* (1559), and *Children's Games* (1560), to quote Koerner again, “contains about a hundred sayings, customs, and games. Together they complete an atlas of the human as a creature that uses language, engages in ritual behavior (or ‘culture’) and is capable of play” (2016: 346).



Image 6: Details from *The Hunters in the Snow* (1565).

What unfolds or lays out in this painting is the very itinerary of an everyday life, portrayed in its everydayness, in its peculiar synthesis with irony and theatricality. The river Scheldt, frozen for the first time in centuries, provides a playground for skaters and hockey players. Bosch's *The Garden of Earthly Delight* (1503-1515) has turned into an eschatological celebration of communal life, in which religious motifs have been transformed by the everydayness of the sacred, that comes from the lack of godly contacts (*à la* Hölderlin) and abdication of moral virtue of any kind, into a wholesome consumption of sociality and conviviality. Hard to distinguish between work and leisure, siesta and cooking, hunting or trudging, death or life, Bruegel's paintings demonstrate a periodic representation of social engagements whose dense materiality is also its plasmatic connection with the cultural ethos of its time. The landscape, therefore, is not a picture of an isolated nature in its sublime poetic solemnity; instead, it is revealed in a cascading undulation of a frozen tundra captured in its "fallenness" from the hill above, from the weary height of the hunters, to the spacious and sweeping valley below in its intertwinement with the cultural life of the village of Antwerp.<sup>7</sup> "The people in Bruegel's paintings seem to form a community with nature rather than ruling over it by divine fiat. This is truly remarkable for the sixteenth century" (Höller, 2018). Despite the fact that *The Hunters in the Snow* (1565) captures life's vitality in its elemental flow, it lacks a plot or story line. The theme of the painting vanishes in the "pellucid distance" of a serene contemplative mood as opposed to the staging of an apocryphal scene to which we are beholden in *Christ Carrying the Cross* (1564), a painting that is meticulously recreated by Tarkovsky in *Andrei Rublev* (1966).<sup>8</sup>

7. The painting is a manifestation of a desire for a world that cannot be brought back, the community, the interconnection between human life and its basis in natural order, etc. Thus, the symmetrical stature can only be measured by the irredeemable discrepancy produced by its presence, which evokes divinity, as in Hölderlin's "A Poet's Vocation," in the sense that what is comforting to humanity is not the presence but the absence of God.

8. Tarkovsky's *Andrei Rublev* (1966) also recreates Bruegel's *The Census at Bethlehem* (1566) and *Massacre of the Innocents* (1566-1567) and might have inspired the scenes of brutal carnage of men, women, and children in the church by the Tatars in 1408. For an interesting reading of Bruegel's painting in *Andrei Rublev*, see *Cinema and Painting* (Vacche, 1996: 135-160).



Image 7: Andrei Rublev (1966).



Image 8: *Christ Carrying Cross* (1564).

Andrei Tarkovsky's films have been known for their inclusion of paintings.<sup>9</sup> In his first feature film, *Ivan's Childhood* (1962), we find the protagonist, Ivan, a twelve-year-old boy, flipping through a book of paintings by Albrecht Dürer, stopping to look at the famous woodcut *The Four Horsemen of Apocalypse* (1887) by Viktor Vasnetsov. Incidentally, the theme of the "apocalypse" (i.e., revelation in Greek) dominates von Trier's *Antichrist* (2009) and *Melancholia* (2011).<sup>10</sup> In Tarkovsky's *Mirror* (1975), we find the young protagonist Alexei riffling through a book of drawings by Leonardo da Vinci, quickly passing over *Mona Lisa* (1503) but then pausing over the resplendent portrait of *Ginevra de' Benci* (1474-1478). Tarkovsky compares Margarita Terekhova, playing both mother (Maria) and wife (Natalia), in the very next shot, with da Vinci's portrait. Here he is by no means comparing the two faces in terms of similarity, especially since he uses a black-and-white closeup of the actress's face against the colorful painting by da Vinci. Instead, he is introducing the technique of the closeup as a classical motif in cinema. The closeup for Tarkovsky is not simply a recording of a person's features, but like any true art of portraiture, it says something about the person by "offering a vivid sense of a real person's presence" (Sorabella, 2007).

9. Bruegel's ubiquitous presence in his films makes us wonder whether the connection between them is as allegorical as many have claimed. *Solaris* (1972) was supposedly inspired by the Italian Renaissance painter Vittore Carpaccio's *The Arrival of the English Ambassadors* (1495-1500). Antonello de Messina's *St. Sebastian* (1476-1477) was also an influence. When we look at *The Hunters in the Snow* (1565), it appears to be from above, from the space station in *Solaris*, looking down at the Earth with nostalgia. Frykina suggests that the painting is a "symbol of our civilization." The shot of the prodigal son Kelvin's (Donatas Banionis) return home and the famous levitation scene of Hari (Natalya Bondarchuk) and him during the zero-gravity scene in *Solaris* seem to imitate two of Rembrandt's famous paintings, *The Return of the Prodigal Son* (1663-1669) and *Self-Portrait with Saskia* (1636), respectively. The *Fall of Icarus* (ca. 1558), one of Bruegel's most famous paintings, is metaphorically presented in the opening scene of *Andrei Rublev* (1966). Furthermore, Bruegel's station of Christ is again recreated in great details in *Andrei Rublev* (1966). The fourfold theme of water, fire, air, and earth is all present in this scene. The painting also appears along with *The Harvest and The Gloomy Day* in zero-gravity room in *Solaris*. Rublev's *Trinity* is also visible in Kelvin's room that he brought from Earth. In *Stalker* (1979), a fragment of the Ghent altarpiece of *John the Baptist* (1422), by Jan van Eyck, appears. *Madonna del Parto* (1460), by Piero della Francesca, is the only painting Tarkovsky chose for *Nostalghia* (1983), his first film in self-exile in Italy. I am deeply indebted to Irina Frykina's very helpful post on the Internet on the numerous paintings that appeared in and influenced Tarkovsky's films. Retrieved from [https://arthive.com/publications/3373-Andrei\\_Tarkovsky\\_The\\_captured\\_masterpiece\\_paintings](https://arthive.com/publications/3373-Andrei_Tarkovsky_The_captured_masterpiece_paintings).

10. For a Heideggerian reading of von Trier's *Melancholia*, see Cauchi, M. (2018). The Death of God and the Genesis of Worldhood. In *Immanent Frames: Postsecular Cinema between Malick and von Trier*, pp. 105-127.

Furthermore, in *Mirror* (1975), the reconstitution of the painting from an aerial perspective provides a cascading glimpse (from near to afar) of a divine sensibility that stretches across the fourfold elements (earth, sky, human, divine) in a reciprocal binding, defining the basic “law of the four elements of material imagination” of humanity’s poetic creativity that Bachelard spoke so eloquently in *Water and Dreams* (1983: 3). The painting shows a stoking fire in the inn where a pig is being roasted, and far in a distance smoke emanating from a chimney on fire. The green skies and the snow covering the landscape bring the harmonious elements (the toil and the playful nature of human labor and frolic) in synchrony. This is the manifestation of divinity in the mortality of the fourfold “worlding” that the picture composes of the earth and the sky in the oneness.

The deep suspicion of technology that Tarkovsky, von Trier, and also Kiarostami share with Heidegger comes vis-à-vis this painting in a highly symbolic fashion. Both Tarkovsky and von Trier are, speaking *apophan-tically*, Heideggerian in essence.<sup>11</sup> To them technology poses a primordial obstacle in re-turning to nature, to physis. For Tarkovsky, in *Solaris* (1972), the painting stands, or becomes the “standing reserve” (*der Bestand*), for the earth on the space station, a nostalgic longing, a re-turn (*zurück-kehren*) of the prodigal son.<sup>12</sup> The pastoral world of memory and nostalgia is devoid of the mechanized world of today, even in his science fiction films like *Solaris* (1972) and *Stalker* (1979). Tarkovsky’s obsession, despite his disavowal of film as painterly, presents and recreates the painting in several of his films. He not only shows the painting in great detail in *Solaris* (1972), he also takes great pains to recreate the painting in his autobiographical masterpiece, *Mirror* (1975). The painting is used to bless the Leningrad orphan Asafiev. With this reconstruction of the painting, Tarkovsky redeems the history of the Soviet Union in World War II. His recreation of *The Hunters in*

11. For readings on Tarkovsky and Heidegger, see the following articles: Mousavinejad, S. M. and Jahromi, M. M. R. (2018). Comparative Study between Heidegger’s Thought and Tarkovsky’s Cinema. *Quarterly Journal of Philosophical Investigations*, 2251-7960. Haggipavlu, E. (2004). *Heidegger on Poetic Thinking and the Cinema of Andrei Tarkovsky* (Dissertation). Botz-Bornstein, T. (2002). Heidegger’s, Tarkovsky’s, and C. D. Friedrich’s Landscapes: On the Perception of Space in Dreams.

12. The painting represents something like “a longing for the earth,” as Mikhail Romadin, a painter friend of Tarkovsky once said (1990: 148).

*the Snow* (1565) can be recognized as an ekphrastic cinematic homage to the painter. Instead of interpreting the painting, Tarkovsky chooses to provide a cinematic equivalence, a mimetic surrender to the beauty of the painting by etching it in the memory of the Russian people who will never forget the deadly winters of the Leningrad siege. His recreation of the painting provides a comment on the serenity and weariness of communal life, the blissful but agitated harmony of nature and social existence, and the blasphemy and tyranny of war.

In *Solaris* (1972), the painting signifies, as I have tried to suggest, the emerging of the “worlding” against the background of the cosmic flux of the sentient-ocean-planet Solaris. The “worlding,” in a Heideggerian sense, is the making of the world, the world-making, the becoming of the world from its world. In his essay on “The Thing”, Heidegger writes:

The world presences by worlding. That means: The world’s worlding cannot be explained by anything else nor can it be fathomed through anything else. This impossibility does not lie in our thinking to explain and fathom in this way. Rather, the inexplicable and unfathomable character of the world’s worlding lies in this, that causes and grounds remain unsuitable for world’s worlding. As soon as human cognition here calls for an explanation, it fails to transcend world’s nature, and falls short of it. (1971: 179-180)

Hari’s presence on Solaris is a reminder of a world left behind, lost or dead, whose memories can be resurrected. Is she an embodiment of dismembered memories reassembled by Kelvin’s unconscious in the paroxysm of a cosmic turbulence and eruption caused by the encephalographic stirrings in secret conjunction with Solaris’s magmatic intelligence? Can our dreams transform into reality without the semblance of the real or the hyperreal as an extension? How can she be present in the presence of a world that she is worlding, making, or being made of, without knowing or being there? If she is from earth, an incarnation, a simulacrum, of a world that belongs to

her, then what does the painting signify to her? How can she be a part of the world when her own world is not a part of it? After all, she is a phantasmagoria, a metaphysical monstrous construct of repressed erotic desire, an uncanny revenant, emanating from Kelvin's guilty but listless conscience. She is the one who is making the "Contact."



Image 9: *Solaris* (1972).

Simonetta Salvestroni brings in Wittgenstein to discuss *The Hunters in the Snow* (1565) in visual perception and language. The painting brings in the issue of association that also operates in language. Like visual perceptions, language, too, proceeds through associations and analogies. The painting for Hari, according to Salvestroni, assumes a "polyvalent significance." Her interpretation, however, reduces the painting to Hari's own fate, a cold fate of being hunted by the murderous Sartorius (1987: 298). But it could also be seen as the only vestige of art that the sentient ocean cannot turn (*kehre*) into a subject of anthropomorphic introspection and introjection. Being-in-the-world, which is the disposition and articulation of Dasein in a historical sense, is what Hari's presence questions and interrogates in a profound sense of mourning. Would it be possible for Hari to re-turn to life after endless repetition of death, by turning to the painting that stands as an evidence, a testimony, to life's enduring values? In other words, can Hari appeal to Bruegel's painting to grant her a stay, a permanent residency, al-

lowing her to dwell in this home, in this “worlding” of hers, a world that she is making out of his painting? Hari wants to enter the world, the habitus that Bruegel has created in his paintings, to escape from the deadly intentions of Sartorius.



Image 10: *Mirror* (1975).

The most enigmatic representation of Bruegel’s *The Hunters in the Snow* (1565) occurs in von Trier’s *Melancholia* (2011), a film about the imminent destruction of the world after a collision with a namesake asteroid. In a highly symbolic scene, Justin (Kirsten Dunst) enters the chateau’s library and to her utter dismay finds a collection of abstract Suprematist paintings of Kazimir Malevich proudly on display upon a bookstand. A moment later, we see her frantically replacing Malevich with Bruegel’s *The Hunters in the Snow* (1565), *Land of Cockaigne* (1566), along with John Everett Millais’s *Ophelia* (1851-1852), Caravaggio’s *David with the Head of Goliath* (1609-1610), and *Crying Deer* (1883-1911) by the Swiss modernist painter Carl Fredrik Hill. Does Justin’s gesture of replacing, or shall we say re-turning (*kehren*),

the painting for von Trier symbolizes the restoration of representational or real value art, which both conceals and unconceals the truth (*alētheia*), usurped by abstract symbolism — the exchange value — of capitalism? On a slightly different note, one wonders whether von Trier renames the distant planet Solaris as Melancholia in order to deliberately set it upon a collision course with the Earth in some nihilistic Oedipal/orbital fury against his acknowledged master's nostalgic celebration of the fourfold oneness in the garden of earthly remorse. Perhaps von Trier saw in the painting the sign of him “who squandered here life's mystery.”<sup>13</sup>

Neither film nor painting violate each other's nature. Not only are they complementary, but in fact they seem to let each other draw their sustenance from the disavowal of complicity and compromise. Unlike von Trier, who literally destroys the painting by burning it to the ground to make a moral point about the lack of morality on the planet Earth, Kiarostami connects the painting to the genesis/etiology of cinema without subjecting it to moral or ethical violence. There cannot be a greater sense of irony than leaving human beings stuck in their ways, immobile and frozen, while the animals, birds, and the natural elements (fire, smoke, snow, etc.) having been endowed with the quality of life and movement. Their autonomy and existence — their being-in-the-world — are not governed by the laws and precepts of human nature. The conflict between nature and technology is the source of many vignettes in *24 Frames* (2017), which I am unable to pursue here due to the limitation of space.

Kiarostami's digitization of *The Hunters in the Snow* (1565) introduces new contents to the painting. He adds a herd of cows marching down in the middle of the painting — inserting the content of another Bruegel painting, *The Return of the Herd* (1565), into the scene. Instead of creating a monstrous effect, or a rare synthesis, Kiarostami introduces a broad sense of humor — “metatextual playfulness” — that not only harmonizes the frozen earth with the peasant world, but also brings life into the suspended motion

13. This is a line from Walter de la Mare's poem, *Brueghel's Winter*.

graphic of the painterly design (Ebiri, 2017). Later we see a small dog detach itself from the two-dimensional surface of the painting. It walks around and marks its territory by urinating on a tree in the foreground. No human beings are made to come alive, but the animals and the birds along with fire, smoke, snow, etc., are bestowed with their natural attributions. They are no longer painterly substances, frozen and rigid in the crystallized colored palate. Instead, nature is freed from human representations and awarded by cinematic means its true autonomy. By adding movement to the eternal stillness of the subject of the painting, Kiarostami releases the potential energy of latent movements within the paintings whose possibilities could only be realized after the invention of cinematography in 1895.



Image 11: *24 Frames* (2017) - Cows marching in the middle of the painting.



Image 12: *24 Frames* (2017) - Dog urinating against a tree.

Did Kiarostami destroy Bruegel's artwork by introducing motion to his sublime and poetic rendition of a world landscape in communion with nature and man? Or did he, by a subtle sense of humor, bestow upon an ontic reality of a village life in Brabant? Instead of mimetically recreating or reproducing the painting in cinematic terms as an homage or tribute to Bruegel, Kiarostami achieves a rare feat of creating and combining the art of painting and the art of cinema, stillness and movement, surface and depth, on parallel terms. The cinema and painting come face to face, encounter each other, without subduing or vanquishing the other. The painting supports cinematography; cinematography flows out of painting. Kiarostami's film imagines, as well as uses, what Aristotle would call *fantasia*, in the sense of what a painting in a motion picture would look like. Unlike Tarkovsky, who uses multiple dissolves in *Solaris* (1972) to highlight the various parts of the painting on the space station, Kiarostami wonders how the objects in painting would appear if they move in the present. The result is a fascinating tribute to both the art of painting and the art of digital effects.

*24 Frames* (2017) is Kiarostami's last work, where he erases the distinction between painting, photography, and film. The collection of short films is also evidence of Kiarostami's complete immersion in the digital world, a whole-hearted acceptance and application of the new technology. Like Godard, Kiarostami is not weary of digital technology. And like him through this new electronic medium, he is coming closer to the very origin of the cinema. His details for life's imperceptible and effervescent moments, when the distinction between rest and motion, life and death, no longer holds sway, have been immortalized in this four-minute segment. The image is the image of its own image. Not a reproduction of something else of which it is a referent, but a new substance whose origin is no longer ontologically discernable.

## Conclusion

Literary works, stories, novels, plays, essays, even philosophical expositions have been translated into films. Paintings are no exception. Tarkovsky uses Bruegel essentially to create an inspired cinematic vision. The closest approximation of this gesture, however, can be interpreted as a mode of cinematic translation; adding an element of temporality, i.e., movement, helps "stir the soul" from the fixed dimensionality of its frame. Unlike Kiarostami or von Trier, who attach immense value to the painting itself, Tarkovsky uses the painting as an inspiration to draw, what I would suggest, a mimetic composition in cinematic terms. What would the painting look like if it were transformed into a shot? Would it still resemble itself or would it be an entirely new creation imbued with its own meaning? Two films stand out, though, among many others about paintings and biographies of painters — one a short film by Pasolini called *La Ricotta* (1962), where he used the paintings of [Jacopo da] Pontormo and Rosso Fiorentino as examples for his film on the Crucifixion, and the other by Jean-Luc Godard, *Passion* (1982), a tableau vivant of unfinished recreations of paintings of Rembrandt, Goya, Ingres, Delacroix, El Greco, Watteau. They created "life" (moving pictures) out of art.<sup>14</sup>

14. By "life" I am drawing attention to Christian Metz's famous distinction, in *Film Language*, between the photographic and the cinematic image, the latter creates the impression of real motion (1974: 8).

Tarkovsky creates art out of the life of paintings. Even his presentation of *The Hunters in the Snow* (1565) on the space station orbiting the planet Solaris acquires a sense of quotation instead of imitation.

The ideological significance of Bruegel in these filmmakers can be associated with Renaissance humanism, which was a reaction against utilitarianism. All these filmmakers, Tarkovsky, von Trier, Kiarostami could easily fall into that category. Tarkovsky openly came out against the materialistic and utilitarian tendencies of our times in his films and writings. Von Trier's scathing denunciation of capitalism and greed in *Dogville* (2003) is a case in point. Tanner's *Dans la ville blanche* (1983) serves as another reminder of what it is to live on the edge and margins of a bourgeois society. Andersson's film questions the very essence of life in contemporary culture. Perhaps these filmmakers discovered a perfectly illustrated miniature portrait of this world we call Earth in the painting, while the painting itself is a reminder of what we, as the human habitus, are destroying in this Anthropocene age. Bruegel painted *The Hunters in the Snow* (1565) in a period of intense climate change now known as the "Little Ice Age". Thus, I conclude with a stanza from John Berryman's poem *Winter Landscape*, dedicated to the painting:

[The three men] are not aware that in the sandy time  
To come, the evil waste of history  
Outstretched, they will be seen upon the brow  
Of that same hill: when all their company  
Will have been irrecoverably lost

## References

- Bachelard, G. (1983). *Water and Dreams: An Essay on the Imagination of Matter*. (E. R. Farrell, Trans.). Dallas: The Pegasus Foundations.
- Botz-Bornstein, T. (2002). Heidegger's, Tarkovsky's, and C. D. Friedrich's Landscapes: On the Perception of Space. In *Dreams*. [Blog Post]. Retrieved from <https://www.botzbornstein.org/Tarkovsky> August 12, 2019.

- Bourdieu, P. (1990). *The Logic of Practice*. (R. Nice, Trans.). Stanford, CA: Stanford University Press.
- Bourdieu, P. (2005). *Outline of a Theory of Practice*. (R. Nice, Trans.). Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Canby, V. (1983). 'In the White City,' Alain Tanner's Latest. *The New York Times*. September 26, Section C, p. 10. Retrieved from <https://www.nytimes.com/1983/09/26/movies/in-the-white-city-alain-tanner-s-latest.html> Accessed on July 4, 2019.
- Cauchi, M. (2018). The Death of God and the Genesis of Worldhood. In J. Caruna and M. Cauchi (Eds.), *Immanent Frames: Postsecular Cinema between Malick and von Trier* (pp. 105-127). Albany, NY: SUNY Press.
- Ebiri, B. (2017). The World Made Visible [Liner Notes]. In *24 Frames* (DVD). New York: The Criterion Collection.
- Frykina, I. (n.d.). Andrei Tarkovsky. The Captured Masterpiece Paintings [Blog Post]. Retrieved from [https://arthive.com/publications/3373~Andrei\\_Tarkovsky\\_The\\_captured\\_masterpiece\\_paintings](https://arthive.com/publications/3373~Andrei_Tarkovsky_The_captured_masterpiece_paintings). Accessed on December 25, 2019.
- Goldsmith, J. T. B. (1992). Pieter Bruegel and the Matter of Italy. *The Sixteenth Century Journal*, 23(2), 205-234.
- Haggipavlu, E. (2004). *Heidegger on Poetic Thinking and the Cinema of Andrei Tarkovsky* (Dissertation). Binghamton, NY: State University of New York Press.
- Heidegger, M. (1971). *Poetry, Language, Thought*. (A. Hofstadter, Trans.). New York: Harper Colophon Books.
- Heidegger, M. (2010). *Being and Time*. (J. Stambaugh, Trans.). Albany: State University of New York Press.
- Höller, C. (2018). The Hunters in the Snow. In the Catalogue of Kunst Historisches Museum, Wien. Retrieved from <https://www.Bruegel2018.at/en/the-hunters-in-the-snow/> Accessed on October 10, 2019.
- Koerner, J. L. (2016). *Bosch and Bruegel: From Enemy Painting to Everyday Life*. Princeton: Princeton University Press.

- Koerner, J. L. (2019). In Love with Multiplicity. *New York Review of Books*, March 23, 2019. <https://www.nybooks.com/articles/2019/05/23/Bruegel-love-multiplicity/> Accessed on August 14, 2019.
- Mare, W. D. L. (2014). *Snow*. London: Faber and Faber.
- Marx, W. (1971). *Heidegger and the Tradition*. (T. Keisel and M. Greene, Trans.). Evanston: Northwestern University Press.
- Metz, C. (1974). *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. (M. Taylor, Trans.). New York: Oxford University Press.
- Mousavinejad, S. M. and Jahromi, M. M. R. (2018). Comparative Study between Heidegger's Thought and Tarkovsky's Cinema. *Quarterly Journal of Philosophical Investigations*, 12(23), 2251-7960.
- Ramadin, M. (1990). *Film and Painting*. In *About Andrej Tarkovsky*. (M. Tarkovskaya, Ed.; M. Ryley, Trans.). Moscow: Progressive Publishers.
- Riegl, A. (1985). *Late Roman Art Industry*. (R. Winkes, Trans.). Rome: G. Bretschneider.
- Riegl, A. (1999). *The Group Portraiture of Holland*. (E. M. Kain and D. Britt, Trans.). Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities.
- Salvestroni, S. (1987). Science-Fiction Films of Andrei Tarkovsky. *Science Fiction Studies*, 14(3), 294-306. Retrieved from [https://archive.org/stream/Science.Fiction.Studies.043.Volume.14.Part.3.November.1987.Science-Fiction.Film./Science.Fiction.Studies.043.Volume.14.Part.3.November.1987.Science-Fiction.Film.siPDF\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/Science.Fiction.Studies.043.Volume.14.Part.3.November.1987.Science-Fiction.Film./Science.Fiction.Studies.043.Volume.14.Part.3.November.1987.Science-Fiction.Film.siPDF_djvu.txt) Accessed on July 15, 2019.
- Sorabella, J. (2007). *Portraiture in Renaissance and Baroque Europe*. Retrieved from [https://www.metmuseum.org/toah/hd/port/hd\\_port.htm](https://www.metmuseum.org/toah/hd/port/hd_port.htm) Accessed on December 26, 2019.
- Stevens, W. (1954). *The Collected Poems by Wallace Stevens*. New York: Alfred Knopf, Inc.
- Vacche, A. D. (1996). *Cinema and Painting: How Art is used in Film*. Austin, Texas: University of Texas Press.

## Filmography

- 24 Frames* (2017). Charles Gilbert & Ahmed Kiarostami (Producer), Abbas Kiarostami (Director). USA: Criterion Collection.
- A Pigeon Sat on a Branch Reflecting on the Existence of Life* (2014). Linn Kirkenær, Pernilla Sandström, Håkon Øverås, Philippe Bober (Producers), Roy Andersson (Director). USA: Magnolia Pictures.
- Andrei Rublev* (1966). Tamara Ogorodnikova (Producer), Andrei Tarkovsky (Director). USSR: Mosfilm Studios.
- Antichrist* (2009). Meta Louise Foldager (Producer), Lars von Trier (Director). Denmark: Nordisk Film.
- Dans la ville blanche (In the White City)* (1983). Paulo Branco, Alain Tanner, Antonio Vaz da Silva (Producers), Alain Tanner (Director). USA: New Yorker Video.
- Dogville* (2003). Vibeke Windeløv (Producer), Lars von Trier (Director). Denmark: Trust Film Sales ApS.
- Ivan's Childhood* (1962). Mosfilm (Producer), Andrei Tarkovsky (Director). USSR: Mosfilm Studios.
- La Ricotta* (1962). Alfredo Bini, Angelo Rizzoli, Allberto Bersanti (Producers), Pier Paolo Pasolini (Director). Italy: CINERIZ-Rizzoli Film.
- Melancholia* (2011). Meta Louise Foldager & Louise Vesth (Producers), Lars von Trier (Director). Denmark: Nordisk Film.
- Mirror* (1975). Erik Waisberg (Producer), Andrei Tarkovsky (Director). USSR: Mosfilm Studios.
- Nostalghia* (1983). Manolo Bolognini and Renzo Rossellini (Producers), Andrei Tarkovsky (Director). USSR, Italy: Gaumont Italia.
- Passion* (1982). Armand Barbault, Catherine Lapoujade, Martine Marignac (Producers), Jean-Luc Godard (Director). Switzerland and France: Parafrance Films.
- Solaris* (1972). Viacheslav Tarasov (Producer), Andrei Tarkovsky (Director). USSR: Mosfilm Studios.
- The Sacrifice* (1986). Anna-Lena Wibom (Producer), Andrei Tarkovsky (Director). Sweden: Sandrew.

# DO CINEMA PARA A PINTURA: UMA ANÁLISE SOBRE A PRESENÇA DO CINEMA NA PINTURA

Carlos Alberto de Matos Trindade

## Introdução

O cinema foi com certeza um fenómeno muito marcante do século XX, que exerceu um certo impacto, e fascínio, sobre todas as outras manifestações artísticas, nomeadamente a pintura. Se a sua história é muitíssimo mais recente do que a da pintura, com séculos de tradição e, portanto, o cinema sofreu influências daquela e de outras artes, a vários níveis, sobretudo durante as primeiras décadas da sua existência, também não é menos verdade que com a pintura aconteceu o mesmo após o nascimento do cinema, embora seja relativamente rara a admissão dessa influência: uma das razões (e provavelmente a principal) para essa atitude será o reconhecimento tardio do cinema como *arte*<sup>1</sup> – uma questão que, na verdade, talvez ainda não esteja totalmente encerrada; também, por isso, é um tema menos abordado.

1. Neste tema, estamos de acordo com a posição de Luc Vancheri (2007: 62), para quem o movimento de 'legitimação' do cinema, como *arte*, só alcançou o seu pleno reconhecimento em meados da década de 1950, quando alguns críticos começaram a fazer da questão poética do *autor* uma política – nomeadamente Éric Rohmer, destacado por Vancheri (*Ibid.*: 53-56), com um estudo comparado do cinema com as outras artes, cuja publicação se iniciou no n.º 44 dos *Cahiers du cinéma*, em Fevereiro de 1955 –, embora na verdade tenha começado muito antes, com alguns nomes ligados ao cinema: como o actor, escritor e realizador alemão Paul Wegener, com a sua apresentação "Die künstlerischen Möglichkeiten des Films" ("As Possibilidades artísticas dos Filmes"), em 1916; o crítico de cinema e realizador francês Louis Delluc; ou o jornalista, crítico e teórico de cinema italiano Ricciotto Canudo. Este último, como se sabe, já em 1911 tinha designado o cinema como 'a sexta Arte', e 12 anos mais tarde como a 'sétima Arte' (expressão que se tornou de uso comum), em *Manifeste des Sept Arts*, uma espécie de panfleto publicado apenas em 1923 na revista mensal *Gazette des Sept Arts*, editada por Canudo: vd. Vancheri (*Ibid.*: 64-65). Sobre Wegener, vd. Brigitte Peucker (1995:10-13).

Convém recordar que, durante muito tempo, a representação de uma ‘história’ foi um dos temas mais importantes na arte da pintura, que atingiu o topo na hierarquia dos géneros durante o século XVIII e na primeira metade do século XIX: já Leon Battista Alberti (1404, Génova – Roma, 1472) afirmava, no tratado *Della pittura* (1436), que a pintura de uma ‘história’ – das actividades humanas, como se fosse uma narração escrita, fornecida pela história ou a poesia – era a forma de pintura mais nobre. Influenciada pelos tratados antigos de Literatura (*Poética* de Aristóteles, *Arte Poética* de Horácio), dissociando-se da prática dos artesãos e reivindicando para si o estatuto de ‘arte liberal’, no contexto das doutrinas humanistas – em particular entre os séculos XV e XVIII, a propósito do conceito de *Ut Pictura Poesis* –, a pintura desenvolveu toda uma teia de relações com a poesia, que favoreceu a narrativa.<sup>2</sup>

Contudo, como é evidente, a pintura não possuía todos os meios necessários para desempenhar completamente tal tarefa. Por mais habilidosas tentativas, a produção de imagens que indicam a *passagem do tempo* – uma tarefa assumida pelos artistas ao longo de toda a história da arte, como testemunham os murais do Antigo Egipto ou a *Tapissérie de Bayeux* (século XI), entre muitos outros exemplos – não era possível no tradicional suporte bidimensional com unidade de tempo-espço<sup>3</sup>: embora se possa dizer que, no *friso*, quanto maior melhor, à medida que caminhamos acompanhando a ‘narração’, vai decorrendo um tempo real. Quando surge, o cinema – com uma capacidade para descrever os seres humanos, e o movimento, de um modo que nunca antes foi possível – parece então, em certa medida, realizar o programa e a utopia da pintura, como afirma Jean Louis Schefer.<sup>4</sup>

2. Sobre a pintura no contexto das doutrinas humanistas, entre os séculos XV e XVIII, vd. Rensselaer W. Lee (1967, *passim*). Sobre Alberti, que atribuía muita importância à capacidade do pintor para explicar uma acção, ou para expressar as emoções, vd. Anthony Blunt (1992: 19-25).

3. Antes do cinema, a ideia de ‘acção’ nas pinturas era expressa, por vezes, através da representação das suas várias fases, às vezes dum modo interessante. Porém, parece-nos mais relevante a via inaugurada pela pintura holandesa do século XVII, que introduziu a representação da vida quotidiana, cujo representante maior foi Vermeer (o primeiro cineasta, para Greenaway), a qual está na origem da linhagem de artistas que Anne Hollander (1991: *passim*) classifica como “proto-cinemáticos”.

4. Cf. Jean Louis Schefer (2005: 25).

Na breve análise que se segue, percorremos alguns exemplos de pintores ligados a vários movimentos artísticos, e também outros independentes, nos quais se pode verificar, sob provável sugestão do cinema, a introdução de novos modos (diferentes dos tradicionais) de representação do movimento e do tempo; ainda, soluções formais na pintura que evocam a montagem cinematográfica, ou alusões a movimentos de câmara, e referências temáticas ao cinema.

Por fim, existe ainda um número apreciável de pintores que também se distinguiram pelas suas experiências fílmicas, e são nomes fundamentais na história do *cinema experimental* e do *cinema de animação*. Alguns deles encararam-nas mesmo como uma espécie de prolongamento natural das suas pesquisas pictóricas sobre o movimento rítmico das formas.

### **Uma análise sobre a presença do cinema na pintura**

A primeira coisa que podemos constatar é que, logo após o surgimento do cinema, as artes estáticas, como a pintura, começaram a modificar a forma como representavam tradicionalmente o movimento, apenas induzido, e o tempo. Já com o Cubismo, encontramos através da introdução da colagem a abolição do ponto de vista único e a obtenção da visão total, e simultânea, de todas as partes de um objecto; a sugestão duma pluralidade de pontos de vista. Tal pluralidade *sugere* a tradução, sobre o plano, da visão fílmica.

E Antonio Garcia López vê tanto na colagem cubista como no conceito de montagem cinematográfica princípios constitutivos similares que “... se fundamentam na acção de cortar e pegar” [tradução nossa] (2007: 106)<sup>5</sup>. Mas também lembra (*Ibid.*) que, com a excepção de Fernand Léger (1881, Argentan – Gif-sur-Yvette, 1955), os artistas cubistas não fazem referência à similitude dos seus processos constitutivos em relação aos do cinematógrafo. E para explicar tal facto, refere aquela que considera ser a causa mais

5. No original: “...se fundamentan en la acción de cortar y pegar.”

provável: “[...] para a crítica daquele tempo não era admissível a influência dos novos media sobre a chamada arte com maiúsculas”<sup>6</sup> (*Ibid.*: 107).

Léger é, na verdade, um caso particular. Além de ter colaborado como decorador em filmes de outros criadores mais ou menos inovadores – fez, por exemplo, cenários para o laboratório do filme *L'Inhumaine* (1923), de Marcel L'Herbier –, realizou, em 1924, *Le ballet mécanique* (1924), com a colaboração de Dudley Murphy (1897-1968) na câmara e na montagem, que conheceu várias versões: aquele que ficou para a história como o primeiro filme sem guião, algo bastante inovador, e que é um dos mais famosos filmes experimentais vanguardistas do século XX. Foi um dos poucos artistas modernistas a atribuir uma efectiva importância ao novo meio, embora fosse um crítico do cinema comercial.<sup>7</sup>



Imagens 1 e 2: À esquerda, Fernand Léger junto a cenário para *L'Inhumaine* (1923), de Marcel L'Herbier; à direita, fotograma de *Le ballet mécanique* (1924).

Também os futuristas, com a excepção do pintor italiano Ardengo Soffici, reconheciam com relutância as influências do cinema, e chegaram mesmo a reagir com desagrado a tais comparações; exemplo desse desagrado é a seguinte declaração do pintor Gino Severini, contida no catálogo da sua exposição na Marlborough Gallery, em 1913:

6. No original: “[...] para la crítica de aquel tiempo no era admisible la influencia de los nuevos medios sobre el llamado arte con mayúsculas.”

7. Sobre a colaboração de Léger com L'Herbier, vd. Léon Barsacq (1970: 43) e Antonio García López (2007: 101-102).

Escreveu-se que nós prestamos uma atenção especial às fases do movimento (bailarinos, automóveis, cavalos de corrida, etc.), e pensou-se que a nossa expressão do dinamismo fazia referência à mudança de lugar (displacement). Acreditou-se como coisa certa que os nossos esforços estavam encaminhados para algo que já havia sido realizado pelo cinema. Mas tal interpretação não é apenas falsa, mas também absurda. [...] Enquanto o cinematógrafo é uma análise do movimento, a nossa arte, pelo contrário, é uma síntese.<sup>8</sup> (Severini *apud* López, 2007: 107-108, tradução nossa)



Imagens 3 e 4: À esquerda, Giacomo Balla, *Dinamismo de um cão com trela (trela em movimento)*, 1912; à direita, Gino Severini, *Nord Sud* (1913).

Porém, quanto se sabe, os pintores Bruno Corra e Arnaldo Ginna – pseudónimos dos irmãos Bruno e Arnaldo Ginanni Corradini – poderão ter realizado os primeiros filmes abstractos; só que estes são dados como perdidos<sup>9</sup>. E se algumas obras futuristas, como as de Umberto Boccioni ou a pintura *Dinamismo de um cão com trela* (1912), de Giacomo Balla (1871, Turim – Roma, 1958), transmitem de facto um certo dinamismo, parecem procurar

8. No original: “Ha sido registrado que nosotros dedicamos una atención especial a las fases del movimiento (bailarines, automóviles, caballos de carreras, etc.), y se ha pensado que nuestra expresión de dinamismo hacía referencia al cambio de lugar (displacement). Se creyó como cosa cierta que nuestros esfuerzos iban encaminados hacia algo que ya había sido realizado por la cinematografía. Pero tal interpretación no sólo es falsa, sino también absurda. [...] Mientras el cinematógrafo es un análisis del movimiento, nuestro arte, por el contrario, es una síntesis.”

9. Segundo Michael Betancourt (2016: 41), “[o] único registo sobrevivente deles é a descrição no manifesto Futurista, *Abstract Cinema – Chromatic Music*, descrevendo tanto as suas experiências com filmes pintados à mão como o seu órgão de cor (igualmente perdido)” [tradução nossa].

No original: “The only surviving record of them is the description in the Futurist manifesto, *Abstract Cinema – Chromatic Music*, describing both their experiments with hand painted films and their (also lost) color organ.”

uma representação do movimento, em muitos casos não vão além duma representação esquemática; na verdade, muitas dessas obras assemelham-se mais às sequências fotográficas de Eadweard J. Muybridge (1830-1904, Kingston upon Thames, Surrey) ou às cronografias de Étienne-Jules Marey (1830, Beaune – Paris, 1904).

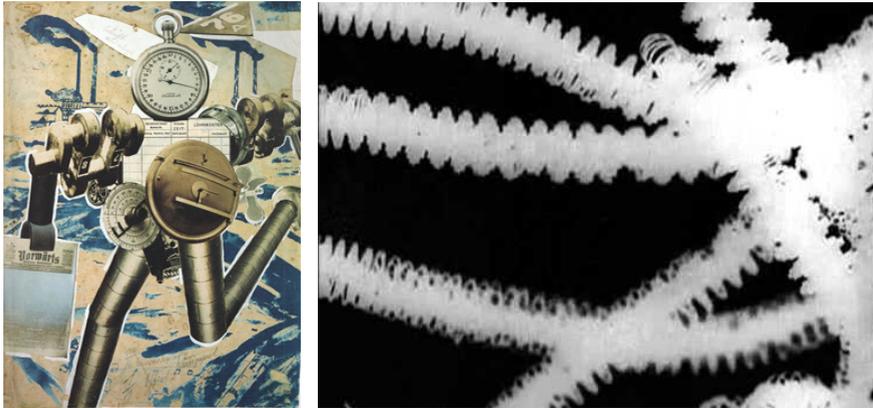
A pintura *Nord Sud* (1913), de Gino Severini (1883, Cortona – Paris, 1966), é um exemplo interessante, pois tenta traduzir através das cores e formas a ideia de velocidade, e o efeito vibratório, com que um corpo iluminado atravessa túneis, alternadamente claros e escuros [imagem 4]. O título da pintura provém do nome que se dava na altura à actual linha número 12 do metro de Paris, que ligava Montmartre a Montparnasse. Antes, em 1905, foi realizada nos EUA uma curiosa curta-metragem de 5 minutos intitulada *Interior do metro de Nova Iorque, desde a rua 14 até à 42*; não fazemos ideia se Severini a terá algum dia visto, ou tomado conhecimento de algum modo da sua existência.

Dadaístas como Raoul Hausmann (1886, Viena – Limoges, 1971) e John Heartfield (1891, Berlim – Berlim, 1968), e sobretudo este último, souberam tirar partido do uso revolucionário de uma nova técnica: a *fotomontagem*. Esta técnica permite atingir resultados altamente narrativos através da conjugação de fotografias e textos, muitas vezes por meio de justaposições inesperadas. É costume assinalar a afinidade deste modo de combinação de imagens, distinto das técnicas tradicionais, com a montagem cinematográfica; e, de facto, Hans Richter (de quem falamos mais adiante) comparava-o a “...uma espécie de película cinematográfica estática”<sup>10</sup> (Richter *apud* López, 2007: 110, tradução nossa).

Entre os dadaístas merecem também menção Man Ray (1890, Filadélfia – Paris, 1976), que, entre muitas outras experiências, realizou quatro filmes entre 1923 e 1929, entre eles *Le Retour à la raison* (1923), uma curta-metragem de três minutos onde aplicou ao cinema, pela primeira vez, a técnica

10. No original: “...una especie de película cinematográfica estática.”

fotográfica conhecida por *raiografia*<sup>11</sup>, e Marcel Duchamp (1887, Blainville-Crevon – Neuilly-sur-Seine, 1968), autor da conhecida curta-metragem *Anémic Cinéma* (1926).<sup>12</sup>



Imagens 5 e 6: À esquerda, John Heartfield, *Rationalization is On The March!* (1927). À direita, Man Ray, fotograma de *Retour à la raison* (1923).

Entre os artistas ligados ao movimento surrealista, destaca-se Salvador Dalí (1904-1989, Figueres). Segundo William Jeffett (2010: 111), o pintor espanhol interessou-se pelo cinema desde cedo, quando era ainda estudante, notando-se já então algumas influências numa série de guaches que realizou, talvez derivadas do cinema expressionista alemão. Ainda, sugere Jeffett (*Ibid.*: 119-122), à medida que Dalí começa a explorar procedimentos ópticos nas suas obras, em finais dos anos 30, mormente explorando a profundidade de campo, torna-se notório que ele introduz pouco a pouco a ‘linguagem do cinema’ na pintura.

11. A técnica aplicada por Man Ray, sem câmara de filmar, consiste em expor cada imagem à luz através do contacto de objectos – pregos e tachas, molas, cordas, sal – colocados sobre a película. Um utilizador contemporâneo da mesma técnica, pelo menos em alguns filmes – como a curta-metragem *Dream Work* (2001), por exemplo, que é uma homenagem assumida a Man Ray –, é o importante cineasta experimental austríaco Peter Tscherkassky (n. 1958, Viena), o qual continua a trabalhar obstinadamente apenas em película de celulóide. Sobre os filmes de Man Ray, que não apreciava o cinema de ficção tradicional, vd. Jean-Michel Durafour (2010: 62-73).

12. Duchamp assinou o filme sob o nome de Rose Sélavy, o seu *alter ego*, e teve a colaboração de Man Ray e Marc Allégret. Evoque-se ainda a série de pinturas *Nu Descendo uma Escada* (1912), que se pode associar a alguma influência do cinema.

É claro que também não podemos ignorar os filmes realizados com Luis Buñuel – *Un Chien Andalou* (1929) e *L'Âge d'or* (1930) –, e a célebre colaboração de Dalí com Hitchcock, para quem fez muitos desenhos e cinco pinturas para a sequência onírica de *Spellbound* (1944)<sup>13</sup>. Ou, ainda, o projecto de colaboração com Walt Disney no filme *Destino* (1946), que tanto o entusiasmou, mas não chegou a realizar-se: inicialmente previsto como uma sequência de seis minutos, a ser integrada numa longa-metragem de animação ao estilo de *Fantasia*, na época apenas uma breve sequência foi filmada.<sup>14</sup>

Também se verifica a influência da linguagem cinematográfica em alguns artistas ligados ao Construtivismo, os quais procuraram extrapolar aquela para o campo plástico. Um exemplo claro de assimilação dos princípios da montagem cinematográfica é Alexander Rodchenko (1891, St. Petersburgo – Moscovo, 1956); o que não é estranho, pois colaborou com grandes nomes do cinema soviético como Dziga Vertov e Lev Kulechov. Também Kazimir Malevich (1879, Kiev – São Petersburgo, 1935), o fundador do Suprematismo, foi tentado pela nova linguagem do cinema, e terá mesmo pensado que ele poderia ajudar a reinventar a pintura: conheceu Hans Richter em 1927 e chegou a propor-lhe colaboração num seu projecto de filme abstracto, não concretizado, mas de que resta uma colecção de notas e esboços<sup>15</sup>. Por sua vez, o artista húngaro Lászlo Moholy-Nagy (1895, Bácsborsód – Chicago, 1946), igualmente ligado à Bauhaus, tendo-se virado com entusiasmo para a arte abstracta, levou a cabo fundamentais experiências “luminocinéticas”: por exemplo, realizou, em 1930, um importante filme abstracto intitulado *Jeu de lumière noir-blanc-gris*, utilizando uma estrutura cinética (*Modulateur espace-lumière*).<sup>16</sup>

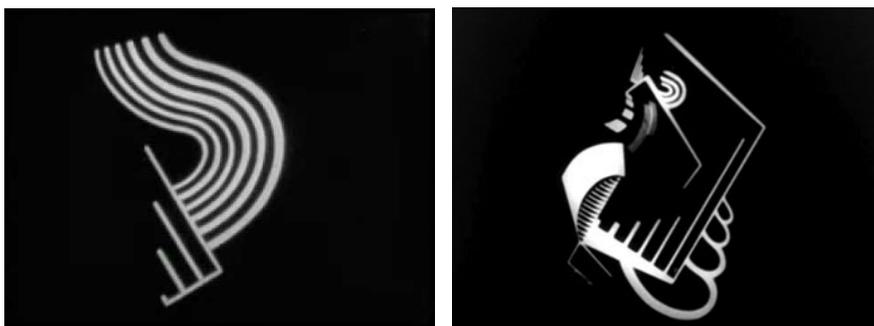
13. Acerca desta colaboração, vd. Peucker (1995: 53), *SALVADOR Dalí: rétrospective 1920-1980* (1980: 346-349).

14. Acerca do filme *Destino*, e outros projectos cinematográficos posteriores de Dalí, vd. *SALVADOR...* (1980: 349-355).

15. Pela sua extensão, não podemos tratar aqui o tema: vd. Vancheri (2007: 82-87) e Justin Hoffmann (1998: 86-88).

16. Para uma análise aprofundada vd. Vancheri (2010: 74-82).

Um caso muito distinto é o do artista sueco Viking Eggeling (1880, Lund – Berlim, 1925), que começou por ser dadaísta e, depois, foi um dos primeiros pintores construtivistas; porém, ficou conhecido sobretudo pela curta-metragem *Symphonie Diagonale* (1921-1924), que teve a sua estreia pública no dia 3 de Maio de 1925, em Berlim<sup>17</sup>. Criada com séries de folhas de papel pretas com configurações geométricas recortadas, e composta por quatro secções distintas, equivalentes aos quatro andamentos da composição de uma sinfonia, propunha uma síntese de imagens (formas puras), ritmo e música, e foi acolhida com algum entusiasmo no meio artístico. Ainda hoje é considerada um marco na história do denominado *cinema experimental*; para Jean Mitry, “... não obstante [...] o seu propósito, ainda que rítmico, era todavia o de um pintor. O cinema enquanto tal não era o seu objecto [...]” (1974: 105) [tradução nossa].<sup>18</sup>



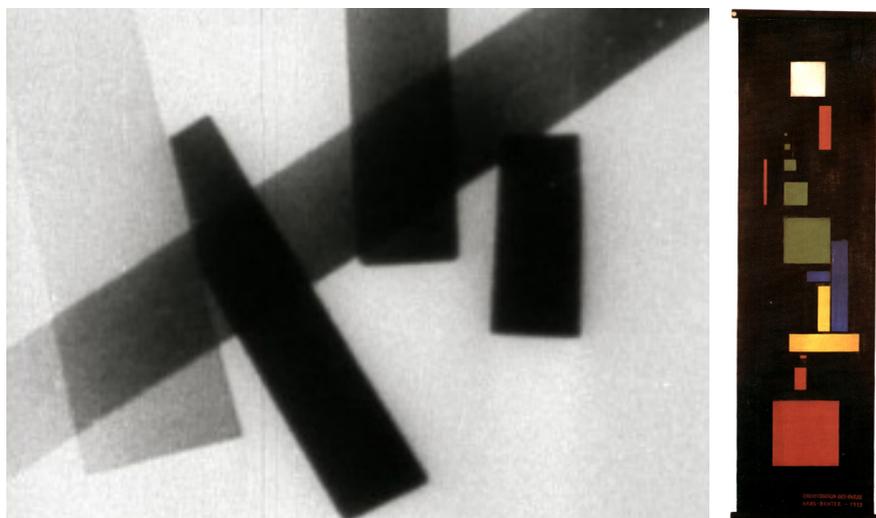
Imagens 7 e 8: Viking Eggeling, dois fotogramas de *Symphonie Diagonale* (1921-1924).

O pintor, teórico e artista gráfico alemão Hans Richter (1888, Berlim – Minusio, Suíça, 1976), já citado, nome maior do Dadaísmo, mas também próximo dos construtivistas e da Bauhaus, interessou-se desde cedo pela visualização de peças musicais. As curtas-metragens que realizou podem considerar-se uma espécie de prolongamento natural das suas pesquisas

17. A curta-metragem de Eggeling (que faleceu 16 dias após a sua estreia pública) foi exibida numa sessão organizada pelo Novembergruppe, juntamente com outros filmes vanguardistas. Porém, antes dessa estreia, já fora projectado em algumas sessões privadas, nomeadamente em 5 de Novembro de 1924, no Gloria Palast, em Berlim. Para uma descrição mais alargada do filme, e sobre a sua concepção, vd. Betancourt (2016: 57-60).

18. No original: “...no obstante [...] su propósito, aunque rítmico, era todavía el de un pintor. El cine como tal no era su objeto [...].”

pictóricas sobre o movimento das formas. Começou por trabalhar com Eggeling (até 1922); e foi enquanto este preparava *Symphonie Diagonale* que imaginou animar algumas formas abstractas cujo movimento produziria uma espécie de *ballet*, mas, devido a problemas técnicos, o filme (preparado em 1920, em rolos de papel) não chegou a ser concretizado.<sup>19</sup>



Imagens 9 e 10: À esquerda, Hans Richter, fotograma de *Rhythmus 23* (1926), e, à direita, pintura *Orchestration of Color* (1923).

Seguiu-se a série de curtas-metragens intitulada *Rhythmus: Rhythmus 21*, realizada entre 1921-23; *Rhythmus 23* (1923), apresentada em Julho de 1923, em Paris; e, por fim, *Rhythmus 25* (1925) – a cores (pintada à mão), ao contrário das outras duas –, estreada em várias salas em 1926, mas entretanto perdida, e antecedida pela importante pintura *Orchestration of Color* (1923) em formato de rolo vertical, com formas geométricas elementares em cores complementares, num jogo de avanço e recuo no espaço – inspirada em parte

19. Após as primeiras experiências nos estúdios da UFA, em Berlim, os dois artistas cedo se aperceberam quão pouco sabiam sobre os aspectos técnicos do cinema: vd. a propósito Vancheri (2007: 52) e Hoffmann (1998: 78). No entanto, as filmagens de parte do rolo pintado *Präludium* viriam a ser utilizadas mais tarde, na curta-metragem *Rhythmus 23*, de Richter.

pelos estudos pré-cinematográficos de Marey e Muybridge –, que, mais tarde, considerou ter-lhe servido como modelo e tema da última curta-metragem citada<sup>20</sup>.

Sobre as suas curtas-metragens, Richter haveria de dizer mais tarde:

O filme não me interessava naquela época, pelo contrário, e até ao fim, quer dizer até 1925. Ruttmann identificou-se desde o seu primeiro *Opus*-film com o cinema. Ele abandonou a pintura. Para mim, pelo contrário, os pequenos filmes *Rythmus*, que fiz em 1921, 1923 e 1925, não eram senão métodos plásticos, ainda do domínio da pintura, extensões da tela. Somente mais tarde senti a verdadeira possibilidade do novo *médium* filme, encarei as minhas obras como cinema, após 1925.<sup>21</sup> (Richter *apud* Vancheri, 2007: 82, tradução nossa)

Também o pintor e *designer* gráfico alemão Walter Ruttmann (1887, Frankfurt – Berlim, 1941) realizou ensaios fílmicos importantes, na mesma linha de Eggeling e Richter – quatro curtas-metragens realizadas entre 1921 e 1925, com técnicas de animação: *Lichtspiel: Opus I* (1921), *Opus II* (1922), *Opus III* (1924) e *Opus IV* (1925) –, mas procurou aprofundar os efeitos tridimensionais (ver, sobretudo, *Opus III* e *Opus IV*), numa espécie de geometria animada, que conjugava pintura e música. Ainda haveria de ser o autor da curta-metragem *Wochenende* (1930), um filme experimental apenas com som (sem imagens).<sup>22</sup>

20. Cf. Karin v. Maur (1999: 59).

21. No original: “Le film ne m’intéressait pas en ce temps-là, au contraire, et cela jusqu’à la fin, c’est-à-dire jusqu’en 1925. Ruttmann s’est identifié dès son premier *Opus*-film avec le cinéma. Il a quitté la peinture. Pour moi, au contraire, les petits films *Rythmes*, que j’ai faits en 1921, 1923 et 1925, n’étaient que des méthodes plastiques, encore du domaine de la peinture, des extensions de la toile. C’est seulement après que j’ai senti la vraie possibilité du nouveau médium film, que j’ai regardé mes oeuvres comme du cinéma, après 1925.”

Para uma informação completa sobre a carreira de Richter, consultar a seguinte publicação, que inclui material raro: HANS Richter. *Malerei und Film* (1989). Sobre outros filmes, como documentários ou de ficção, vd. François Genton (2010).

22. Também realizou o conhecido documentário *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* (1927); e recorde-se ainda que trabalhou nos filmes *Os Nibelungos: Siegfried* (1924) e *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang, e foi um colaborador importante de Lotte Reiniger na realização da obra-prima de animação em recortes/silhuetas *As Aventuras do Príncipe Achmed* (1926), a primeira longa-metragem em animação de produção europeia. Infelizmente, ao invés de outros seus compatriotas e colegas de profissão, Ruttmann optou por permanecer na Alemanha durante a II Guerra Mundial, continuando a sua carreira a trabalhar na máquina de propaganda nazi: foi assistente de realização de Leni Riefenstahl em *O Triunfo da Vontade* (1935), mas morreria na sequência de ferimentos sofridos enquanto filmava

A curta-metragem *Lichtspiel: Opus 1* é, provavelmente, o mais antigo filme abstracto existente; mas nem sempre assim foi considerado, talvez devido a um processo de revisionismo histórico encetado por Richter após a II Guerra Mundial, que terá procurado atribuir a si próprio os louros da primazia desse “feito”, com o *Rhythmus 21*<sup>23</sup>. Todavia, antes de Ruttmann, além de Bruno Corra e Arnaldo Ginna, já referidos, o pintor abstracto francês – de origem escandinava – Léopold Survage (1879, Lappeenranta, Finlândia – Paris, 1968), um amigo de Picasso, produziu, em 1913, um conjunto de composições abstractas intituladas *Rythmes colorés*, e, já em 1914, pensara criar uma espécie de pintura em movimento, animando-as em filme, com o propósito de, através das cores e movimento, evocar um ritmo musical. No entanto, o advento da I Grande Guerra interrompeu o projecto (proposto à companhia Gaumont), precursor da “pintura animada”, que nunca veio a concretizar-se.<sup>24</sup>

Outro pintor alemão que se distinguiu pelas experiências fílmicas, talvez ainda mais influente do que os anteriores, foi Oskar Fischinger (1900, Gelnhausen – Los Angeles, 1967). Realizou os primeiros filmes em conjunto com o irmão Hans; uma série de 13 curtas-metragens intitulada *Studie Nr.* (numeradas sucessivamente, *Nr. 1*, etc.), a última delas datada de 1933-34, entre as quais destacamos as que foram baseadas em partituras musicais de compositores clássicos como Bach ou Brahms, entre outros: a primeira foi *Studie Nr. 6* (1928), e a última *Studie Nr. 12* (1930).

Entre outras curtas-metragens, ainda realizaria *Komposition in Blau* (1932-33), desta feita baseada num tema de jazz, na qual explorou a cor através de um processo especial que ajudou a desenvolver, e que seria premiada no Festival de Veneza de 1935. Entretanto, com a subida ao poder de Hitler,

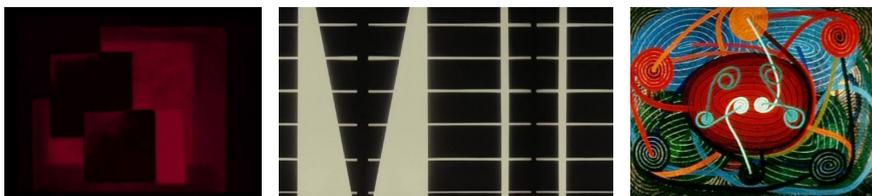
uma batalha na frente Leste, na Rússia.

23. Sobre esta questão, vd. Betancourt (2016: 49), que chama a atenção para o facto de Ruttmann nem sequer figurar em algumas histórias do filme abstracto.

24. Vd. Betancourt (2016: 45-47), Maur (1999: 92) e Jean Mitry (1974: 29-33). Este último autor (*Ibid.*: 29) sublinha que para Survage “[a] pintura era o essencial. O cinema não lhe emprestava mais do que o seu movimento” [tradução nossa].

No original: “La pintura era lo esencial. El cine no le prestaba más que su movimiento” [trad. Javier Herrera].

os dois irmãos iriam separar-se: aceitando um convite da Paramount para ir trabalhar para Hollywood, Oskar refugiou-se nos Estados Unidos da América em 1936, onde prosseguiu a sua carreira artística, e Hans haveria de morrer na frente russa em 1944.



Imagens 11 e 12: À esquerda e ao centro, Walter Ruttmann, fotogramas de *Opus III* e *Opus IV*. À direita, imagem 13: O. Fischinger, fotograma de *Motion Painting No.1* (1949).

Fischinger foi um contínuo experimentador, que utilizou técnicas muito diversas. A curta-metragem *Motion Painting No. 1* (1949) – o último projecto concluído –, por exemplo, na qual ensaiou pinturas animadas utilizando tintas de óleo sobre folhas de Plexiglas, para acompanhar um excerto do Concerto Brandburg No. 3, de J. S. Bach, constituiu um modelo para filmes posteriores<sup>25</sup>. Como refere Jean Mitry, “[é]-lhe atribuída geralmente a realização de *Toccata y fuga*, primeiro precedente de *Fantasia* (1940), de Walt Disney, onde a música, executada por diferentes instrumentos e transcrita em desenhos abstractos, era acompanhada por movimentos animados em função da altura e do timbre da partitura”<sup>26</sup> (1974: 202, tradução nossa).

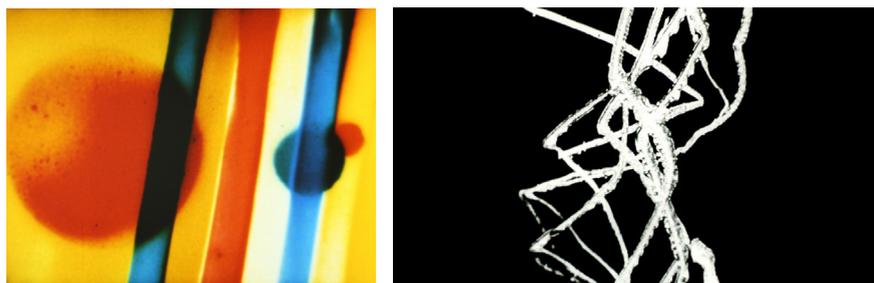
25. Ganhou o Grand Prix no International Film Festival de Bruxelas, em 1949.

26. No original: “Se le atribuye generalmente la realización de *Toccata y fuga*, primer precedente de *Fantasia* de Walt Disney (1940), donde la música, ejecutada por diferentes instrumentos y transcrita en dibujos abstractos, estaba seguida por movimientos animados en función de la altura y del timbre de la partitura” [trad. Javier Herrera].

Mas, como acrescenta Mitry (*ibid.*), “[n]a realidade, limitou-se a supervisionar os trabalhos da equipa Walt Disney, quer dizer, Joe Stagle, Nino Carbe e John Heuch” [tradução nossa]. No original: “En realidad, se limitó a supervisar los trabajos del equipo Walt Disney, es decir, Joe Stagle, Nino Carbe y John Heuch” [trad. Javier Herrera].

Acrescentaremos, ainda, que Fischinger criou efeitos especiais para *Mulher na Lua* (1929), de Fritz Lang.

Entre os artistas de tendência abstracta, merece ainda menção especial o pintor (e escultor cinético) de origem neozelandesa Len Lye (1901, Christchurch – Warwick, Rhode Island, 1980), que repartiu a sua carreira artística entre Inglaterra e os Estados Unidos da América. Após o seu primeiro filme, a curta-metragem *Tusalava* (1929), na qual ainda se serviu de técnicas tradicionais de animação, Lye foi o primeiro a utilizar a técnica da pintura aplicada directamente sobre a película, com tintas celulósicas – nas curtas de animação *Colour Box* (1935), *Kaleidoscope* (1935) e *Trade Tattoo* (1937) –, expandindo o campo de intervenção da pintura, que ganhou assim mais um suporte. Já em filmes como *Free Radicals* (1958) e *Particles in Space* (1961-66), realizados nos EUA, para onde se mudou em 1944, raspou a própria película, na emulsão, para desenhar os grafismos pretendidos.<sup>27</sup>



Imagens 14 e 15: Len Lye, fotogramas de *Colour Box* (1935), e *Free Radicals* (1958).

Lye abriu caminho a outros cineastas experimentais posteriores, como Luigi Veronesi (1908 – 1998, Milão) ou Stan Brakhage (1933, Kansas City – Victoria, Canadá, 2003). Veronesi foi um pintor italiano abstracto relevante, cujas obras se distinguem pela clareza das relações entre os elementos, e o dinamismo da composição. O interesse pelo cinema surgiu do desejo de introduzir a quarta dimensão na pintura: entre 1938 e 1985,

27. Sobre a longa carreira de Lye, e outros filmes realizados, vd. Betancourt (2016: 89-97). Em 2005, durante o Festival Internacional de Animação de Annecy, o mais importante do mundo, um painel de especialistas em cinema de animação elegeu uma lista daqueles que considerou os 100 filmes mais importantes na história deste género específico de cinema: *Colour Box* ficou colocado no 8.º lugar, e *Free Radicals* no 41.º.

realizou nove filmes experimentais e abstractos, que não perduraram todos, pois a maioria foi destruída em consequência dos bombardeamentos sobre Milão, em 1943; dois deles, *Film 4* (1940), o primeiro abstracto – no qual pintou directamente sobre a película –, e *Film 13* (1981-85), foram regidos no ritmo da montagem pela conhecida ‘sucessão de Fibonacci’<sup>28</sup> (e, em *Film 13*, também o número de ouro), ou seja, um sistema de construção com longa tradição na pintura.<sup>29</sup>



Imagens 16 e 17: À esquerda, Luigi Veronesi, pintura *Costruzione KF 31* (1992); à direita, Stan Brakhage, fotograma de *Thigh Line Lyre Triangular* (1961).

28. A conhecida ‘sucessão de números de Fibonacci’ deve-se ao mercador e matemático Leonardo de Pisa (c.1170 – c.1240), mais conhecido como Fibonacci, que em 1202 publicou o tratado *Liber Abaci* –, em 1228, surgiu uma edição revista e acrescentada; aquela que podemos consultar hoje –, dividido em três partes e 15 capítulos, através do qual introduziu na Europa os algarismos hindu-árabes. Os primeiros sete capítulos são dedicados aos algarismos e à sua utilização (cálculo) como números inteiros e frações, e os seguintes abordam outros aspectos; nas últimas páginas, figura um pequeno enigma matemático, que coloca uma pergunta e propõe solução para um enigma natural: resolver o problema da *proliferação dos coelhos*. Na verdade, Fibonacci pretendeu formular uma lei que determinasse o poder de reprodução destes animais (de tal ordem que, em poucos anos, se pode perder todo o controlo), partindo de uma pergunta: quantos coelhos derivarão de um casal num ano, se a) em cada mês cada par de coelhos origina outro par, com a excepção de que b) cada par começa a procriar durante o segundo mês seguinte ao seu próprio nascimento?

Para os seus propósitos dentro do problema, Fibonacci deteve-se no 12.º mês, apesar da sucessão poder ser levada até ao infinito. A sua sequência ordenada de números naturais é a seguinte: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233...; ou seja, cada número da sucessão (número de pares) resulta da soma dos dois anteriores. Posteriormente, outros matemáticos começaram a relacionar os números da sucessão, dividindo cada um pelo anterior, e observaram que a relação entre cada número e o seu precedente oscila, a partir de certa altura, à volta do valor 1,618, o *número de ouro*, e conforme aumentam os números, os decimais vão sendo mais constantes:  $34:21 = 1,619$ ;  $89:55 = 1,618$ , etc. Além disso, verifica-se que, quando invertemos a divisão entre dois números consecutivos (o menor pelo maior, como  $144:233$ ), obtemos um número semelhante, 0,618, que corresponde à denominada *secção áurea*, ou “Regra de Ouro”. Sobre este tema, vd. Priya Hemenway (2008: 70-89).

29. Para uma análise detalhada da carreira de Veronesi, e os seus filmes, vd. Chiara Savettieri (2010: 83-95).

Já o norte-americano Stan Brakhage foi um criador com uma obra muito multifacetada; considerado um dos mais importantes (e influentes) autores do século XX, e dos mais fecundos: realizou mais de 300 filmes entre 1952 e o ano da sua morte. Como assinala Luc Vancheri, com justiça,

[o]s *hand painted films*<sup>30</sup> de Stan Brakhage constituem uma das mais notáveis tentativas literais de levar a pintura para o campo do cinema. Não dão apenas conta de uma vontade de renovar o gesto de pintar no contacto com um novo material, o filme de celulóide, e um novo dispositivo de exposição das imagens, uma vez que os filmes pintados estão destinados a ser projectados do mesmo modo que qualquer outro filme, mas desenvolvem uma estética cinematográfica original que esbate as fronteiras entre pintura e cinema.<sup>31</sup> (2007: 87, tradução nossa)

Além da sua criação artística, destaque-se ainda que Brakhage foi, juntamente com os cineastas Jonas Mekas e Peter Kubelka, e o historiador e crítico P. Adams Sitney, um dos fundadores da importante instituição Anthology Film Archives, em 1970, que cumpre uma relevantíssima missão de coleccionar, preservar/restaurar e exhibir filmes experimentais, produzidos em diferentes períodos da história do cinema; a que acrescenta ainda a actividade editorial, seja através de DVD ou da publicação de livros: ou seja, um projecto eminentemente histórico/museológico.

30. Filmes criados sem utilização de qualquer câmara, como *Thigh Line Lyre Triangular* (1961); *The Dante Quartet* (1987), dividido em quatro partes e baseado na *Divina Comédia*, de Dante; *Delicacies of Molten Horror Synapse* (1991); ou *Seasons...* (2002), inspirado nas cores e texturas das xilografuras dos pintores japoneses Hokusai e Hiroshige, assim como no movimento das formas dançando no espaço dos filmes de Robert Breer e Len Lye. Assinalemos, ainda, a famosa curta-metragem em 16 mm *Garden of Earthly Delights* (1981), inspirada pela pintura *O Jardim das Delícias* (1503-1515), de Hieronymus Bosch, inteiramente criada sem recurso a qualquer câmara, na qual colou vegetação (como pétalas de flores, ou folhas) ou asas de insectos, em tiras de película brancas (“*Film leader*”, comprimento de película anexado ao início ou ao fim de um filme); como já acontecera também em *Mothlight* (1963): tem ainda a particularidade de ter sido pensado para ser projectado a 18 imagens por segundo, o que levanta problemas técnicos para a maior parte dos projectores.

31. No original: “Les *hand painted films* de Stan Brakhage constituent l’une des plus remarquables tentatives littérales de porter la peinture sur le terrain du cinéma. Non seulement elles rendent compte d’une volonté de renouveler le geste de peindre au contact d’un nouveau matériau, le film de celluloid, et d’un nouveau dispositif d’exposition des images, puisque les films peints sont destinés à être projetés au même titre que n’importe quel autre film, mais elles développent une esthétique cinématographique originale qui brouille les frontières entre peinture et cinéma.” Sobre os filmes de Brakhage, vd. também A. L. Rees (2009: 55-56) e Betancourt (2016: 259-264).

Também merecem ser recordados, ainda, outros pintores que se distinguiram por contribuições pioneiras para o cinema norte-americano: como Dwinell Grant (1912, Springfield, Ohio – Doylestown, Pensilvânia, 1991), cujos filmes são uma extensão das pesquisas pictóricas de um artista abstracto interessado nas relações entre as artes visuais e a música; Douglass Crockwell (1904, Columbus, Ohio – Glens Falls, Nova Iorque, 1968), que animou pinturas sobre vidro, através de um processo próprio que patenteou; Joseph Cornell (1903, Nyack, Nova Iorque – Nova Iorque, 1972), precursor histórico da utilização de *found footage*; ou Robert Breer (1926, Detroit – Tucson, 2011).<sup>32</sup>

Em 1920, o pintor e fotógrafo Charles Sheeler (1883, Filadélfia – Nova Iorque, 1965) e o fotógrafo Paul Strand (1890, Brooklyn – Orgeval, 1976) realizaram a curta-metragem *Manhatta*, em preto e branco, amiúde considerado o primeiro filme vanguardista produzido nos EUA, que é composto por 65 planos e tem a duração de 7 minutos e 22 segundos na sua versão muda<sup>33</sup>. Por estranho que possa parecer, pois o filme inaugurou um género de documentário sobre as grandes metrópoles – e teve alguma popularidade –, Sheeler parece tê-lo desprezado, ou esquecido, a partir de certa altura: na verdade, nem sequer o menciona nas suas memórias. Após uma bem-sucedida carreira como fotógrafo, que muito tinha contribuído para a fama que alcançou durante os anos 20, seguindo um conselho da sua galerista, passou a dedicar-se quase exclusivamente à pintura, que terá considerado sempre a sua verdadeira vocação.

32. Sobre Dwinell Grant e Douglass Crockwell, vd. Bruce Posner (2001: 23, 28-9, 80-82). Alguns filmes destes pintores (bem como de outros de que falamos, como J. Cornell) estão disponíveis na edição em DVD que indicamos na Filmografia.

33. O filme estreou – comercialmente – apenas em 21 de Julho de 1921, no cinema Rialto, Nova Iorque (Broadway), como complemento de uma longa-metragem, durante uma semana; voltou a ser exibido em 1926. Além da versão muda indicada, existe uma sonorizada com 9 minutos e 44 segundos.

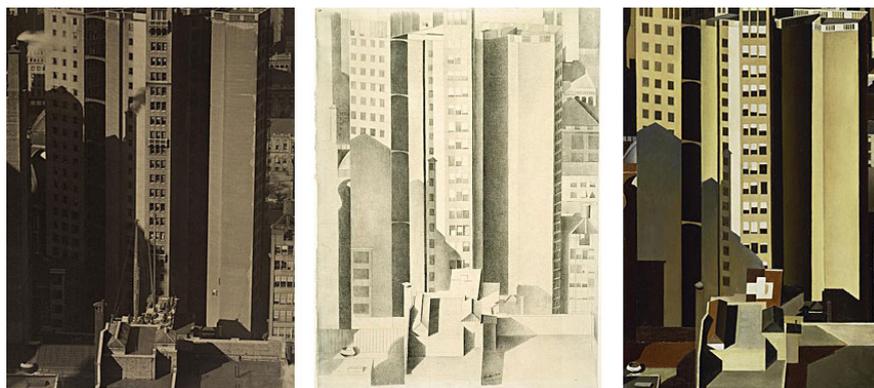


Imagem 18: À esquerda, Charles Sheeler, fotograma do plano 15 de *Manhatta* (1920); ao centro e à direita, desenho e pintura *Skyscrapers* (1922), respetivamente.

Porém, são conhecidas várias pinturas e desenhos que foram claramente inspirados em fotogramas do filme citado, tais como: a pintura *Church Street El*, datada do mesmo ano daquele e que transpõe um fotograma do plano 59; a pintura *Skyscrapers* (1922), e um desenho, usando como modelo um mesmo fotograma do plano 15, com arranha-céus vistos a partir do Equitable Building; e o desenho *Totems in Steel* (1935), baseado num plano que apresenta um arranha-céus em construção. Entende Patricia Kruth (2007: 169-178), servindo-se do exemplo de Sheeler, que o cinema é uma das fontes dos pintores “precisionistas” americanos, que tiveram neste e em Charles Demuth (1883-1935) os seus expoentes máximos, os quais se interessaram sobretudo por temas arquitecturais e industriais.

Um caso raro é o do pintor realista norte-americano Andrew Wyeth (1917-2009, Chadds Ford), que admitiu abertamente ter sido influenciado pelo cinema, e muito em particular pelo importante cineasta King Vidor, tendo mesmo uma obsessão pelo filme *The Big Parade* (1925): em 1975, numa carta enviada a Vidor, Wyeth afirmava que o tinha visto no cinema 180 vezes, na íntegra, “[...] e que, de múltiplas maneiras e abstractas, tinha sido a influência mais forte, a única mesmo, sobre a sua pintura”<sup>34</sup> (Wyeth *apud*

34. No original: “[...] et que, de façons multiples et abstraites, cela avait été l’influence la plus forte, l’unique même, sur sa peinture.”

Gallagher, 2007: 206, tradução nossa). Em 1980, King Vidor realizou a sua última obra, a curta-metragem documental *The Metaphor*; nela, encontra-se com Wyeth para declarar-lhe que foi muito influenciado nos seus filmes pelas pinturas dele: em resposta, o pintor reafirma a Vidor a influência que a composição das imagens dos seus filmes exerceu na sua pintura.<sup>35</sup>



Imagens 19 e 20: À esquerda, Andrew Wyeth, pintura *Christina's World* (1948); à direita, King Vidor, fotograma de *An American Romance* (1944).

Em *The Metaphor* (1980), Wyeth afirma mesmo ter consciência da incompreensão das pessoas que se espantam que continue a maravilhar-se perante *The Big Parade* (1925), e retorque: “É porque não compreendem a minha pintura”. Na curta-metragem confrontam-se planos desse filme (sobretudo paisagens) com pinturas do artista, como a famosa *O mundo de Cristina* (1948); mas também podem ser encontradas analogias com planos de outros filmes de Vidor, como *An American Romance* (1944).

Outro artista que não escondeu quanto apreciava ver filmes, sobretudo os do subgénero *film noir*, foi Edward Hopper (1882, Nyack, Nova Iorque – Nova Iorque, 1967), cujas pinturas têm um profundo carácter “proto-cinemático”, usando um termo de Ann Hollander (1991), porque muitas delas sugerem mais do que descrevem, apresentam cenas em “suspensão” que prenunciam situações prestes a acontecer, nas quais o espectador pode projectar as

35. Refira-se que King Vidor foi também um colecionador de arte e um pintor amador; sobre essa faceta, vd. Tag Gallagher (2007: 207-209). Começou a pintar em 1939, e essa prática influenciou o seu pensamento sobre a cor, a partir da rodagem do filme *Northwest Passage* (1940), como já tivemos ocasião de mencionar em comunicação anterior (Encontro Internacional *O Cinema e as outras Artes*, 2018). Em sentido contrário, também é possível apontar que as pinturas de Wyeth foram uma referência saliente (mais, ou menos, assumida) em vários filmes conhecidos de outros cineastas.

suas próprias histórias: ou seja, Hopper inclui o *fora-de-campo*<sup>36</sup>. Acresce, além disso, que certas pinturas suas – como *New York Movie* (1939) ou *The Sheridan Theatre* (1937) – fazem alusões muito concretas à sétima arte; mais precisamente, tomam como tema as salas de cinema que frequentou. Neste aspecto, porém, não é caso único entre os pintores norte-americanos, porque outros antes dele, seus contemporâneos, o fizeram: é o caso das pinturas *A Paramount Picture* (1934), de Reginald Marsh (1898, Paris – Dorset, Vermont, 1954), ou *Movies, Five Cents* (1907), de John Sloan (1871, Lock Haven – Hanover, New Hampshire, 1951).



Imagens 21 e 22: À esquerda, Edward Hopper, pintura *Hotel by a Railroad* (1952); à direita, John Sloan, pintura *Movies, Five Cents* (1907).

Mais recentemente, também podemos apontar o pintor checo Andrew Valko (n. 1957, Praga), autor de séries de pinturas hiper-realistas que retratam, algo nostálgicamente, cenas icônicas de filmes conhecidos projectados em cinemas *drive-in*<sup>37</sup>.

36. Sobre este aspecto em Hopper, bem como sobre a sua origem na pintura holandesa do século XVII, a cuja linhagem a arte de Hopper pertence, escrevemos extensamente num artigo nosso já publicado, para o qual remetemos: Carlos Alberto de Matos Trindade (2017: 36-37). No mesmo artigo (*Ibid.*: 37-46), também analisamos com alguma profundidade a enorme presença do pintor norte-americano nas imagens cinematográficas (sendo, muito provavelmente, o pintor mais citado pelo cinema), em relação com imagens produzidas por alguns fotógrafos. Ainda, sobre múltiplos aspectos da sua obra, vd. *HOPPER* (2012); em particular (*Ibid.*: 279-311), uma parte que nos parece útil para compreender melhor o porquê da influência relevante que a sua pintura teve, e continua a ter, sobre o cinema e a obra de alguns fotógrafos, que inclui um artigo importante de Wim Wenders (grande admirador de Hopper).

37. Para ver as pinturas referidas deste artista checo, visitar o seu sítio de internet oficial: <http://www.andrewvalko.com/>.

Posteriormente, a partir dos anos 60, foram surgindo outras soluções formais na pintura. Entre os artistas da *Pop Art*, merece referência James Rosenquist (n. 1933, Grand Forks, Dakota do Norte), que em muitas obras parece perseguir uma narrativa, utilizando uma estrutura decomposta do plano da pintura que evoca a montagem cinematográfica, assim como as pranchas de Banda Desenhada. O também norte-americano Larry Rivers (1923, Nova Iorque – Nova Iorque, 2002), um precursor da *Pop*, na fase final da carreira, prestou homenagem, podemos dizer, a alguns actores ícones da sétima arte como Charlie Chaplin, Groucho Marx ou Fred Astaire, em algumas das suas pinturas a óleo que exploram a tridimensionalidade. Numa série dedicada a Fred Astaire – na qual, como em outras, as telas são montadas em *cadapak* esculpido –, a representação do movimento da dança, decomposto ritmicamente, é um elemento preponderante.

Antes de Rivers, também Andy Warhol (1928, Pittsburgh – Nova Iorque, 1987) realizara um grande número de obras alusivas a actores e atrizes do cinema americano; mas, além disso, para Warhol, o cinema foi também uma importante ferramenta criativa, fazendo parte integrante da sua produção artística, sendo decerto, ainda hoje, um dos nomes mais associados ao designado cinema *underground*: lembrem-se, entre outros, filmes como *Sleep* (1963), *Eat* (1963) ou *Empire* (1964).<sup>38</sup>



Imagens 23 e 24: À esquerda, James Rosenquist, pintura *Look Alive (Blue Feet, Look Alive)*, 1961; à direita, Larry Rivers, pintura *Danseur sur un fond abstrait (Fred bondissant I)*, 1988.

38. Sobre os filmes de Warhol, vd. Christopher Eamon (2009: 76-79).

Também, noutros pintores, encontramos uma divisão do plano da pintura em unidades ou fragmentos, mas introduzindo o elemento da sequência linear que produz a ideia de tempo, associado com alusões a movimentos de câmara como o *travelling* e o *zoom*, como acontece nos trípticos *Chrysanthemum* (1981) e *Sunflowers with blue background* (1985-86), da pintora norte-americana Pat Steir (n. 1938, Newark, Nova Jérсия). Já no díptico *A visit with Christopher & Don* (1984), de David Hockney, outro pintor *Pop*, é-nos oferecida uma verdadeira deambulação por dentro de uma casa, através dos seus aposentos e recantos, em confronto com o contexto exterior a esta: a composição é muito dinâmica, rítmica e com contrastes de luz variados, sugerindo-nos várias tomadas de vista daquilo que se foi observando durante uma visita, como indica o título; e faz-nos sentir a passagem do tempo.



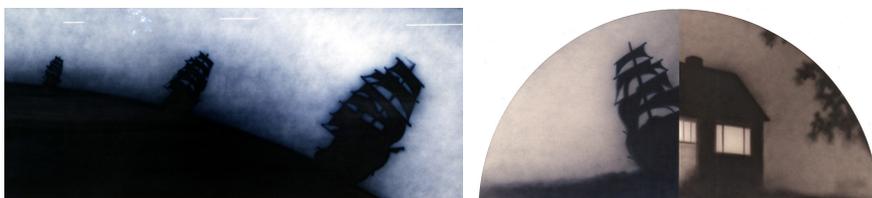
Imagem 25: Pat Steir, tríptico *Chrysanthemum* (1981).



Imagem 26: David Hockney, pintura *A visit with Christopher & Don* (1984).

Por outro lado, o artista norte-americano Ed(ward) Ruscha (n. 1937, Omaha), igualmente associado à *Pop Art*, interessado na arquitectura e signos de Los Angeles ou nas imagens de cartazes, nas suas pinturas mais conhecidas, incorporou palavras ou frases, incluindo um grande número de obras nas

quais aparece a palavra “Hollywood”. Contudo, preferimos destacar aqui, em vez dessas, outras pinturas nas quais é evidenciada uma espécie de “efeito” *flou*, que as aparenta de algum modo às técnicas de cor específicas do cinema das primeiras décadas: referimo-nos, mais concretamente, aos processos monocromáticos da tinteagem e viragem. Refira-se que também muitas pinturas do alemão Gerhard Richter (n. 1932, Dresden) patenteiam o mesmo tipo de efeito.



Imagens 27 e 28: Ed Ruscha, pinturas *Ship Talk* (1988), à esquerda; e *The Mighty Ones* (1993), à direita. O “efeito” *flou*.

Exemplo de uma relação ainda mais evidente com o cinema é a obra do artista norte-americano John Baldessari (n. 1931, National City, Califórnia), que iniciou a carreira como um pintor mais ou menos convencional, mas, a partir de finais da década de 1960, enveredou por uma via mais conceptual, com características próprias, servindo-se sobretudo do *medium* fotográfico como meio de expressão, após ter queimado toda a obra pictórica anterior: não sem antes ter tido o cuidado de a expor uma última vez no seu ateliê; com as cinzas criou a obra *The Cremation Project* (1970), uma urna em forma de livro. Data ainda dessa época a série de pinturas *The Commissioned Paintings* (1969), uma alusão irónica ao mundo da arte, cuja execução já encomendou a outros pintores.

Nos trabalhos que passou então a produzir, deitou mão a um repertório de imagens alargado, constituído quer por fotografias (da sua autoria, ou apropriadas) quer por fotogramas de filmes ou imagens televisivas, captadas por um qualquer dispositivo, além da inclusão frequente (até finais dos anos 70) de textos provenientes de fontes diversas. Baldessari exerceu uma forte influência numa geração de artistas que fez uso da apropriação de

imagens<sup>39</sup>, seja na qualidade de professor no California Institute of the Arts (David Salle, Matt Mullican, etc.) ou através do reconhecimento da mesma, admitido por outros artistas, como Barbara Kruger.<sup>40</sup>

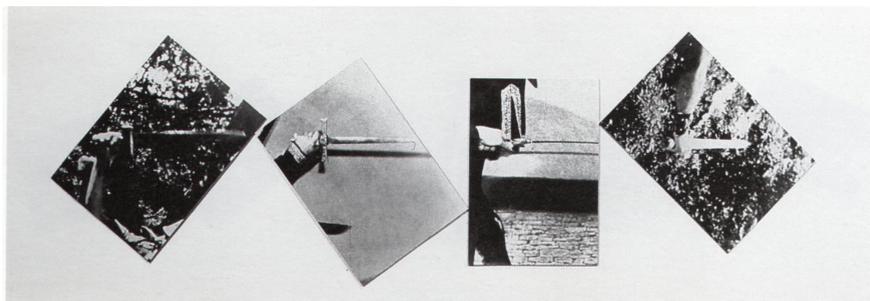


Imagem 29: John Baldessari, *Violent Space Series: Four Portraits of Swords Aligned* (1976). Quatro fotografias p/b.

Os trabalhos que neste contexto mais nos interessam são fundamentalmente os criados em meados da década de 1970, e durante a década de 80, construídos com imagens seleccionadas oriundas sobretudo da produção cinematográfica hollywoodiana. Em muitos dos que constituem as *Violent Space Series* (1975-1976), utiliza sequências de imagens com um tema semelhante, que, todavia, conservam a sua autonomia – reforçada pelo facto de terem perdido o contexto de origem; se conservam ainda a sugestão de emoções, ou de acções, daí não deriva qualquer narração –, sendo a coerência compositiva obtida através da presença, em cada uma delas, de um elemento que se repete (um revólver, uma espada [imagem 29], etc.),

39. Em finais dos anos 70 do século passado, no contexto do denominado pós-modernismo, assistiu-se ao desenvolvimento da prática artística denominada *Appropriation Art* – que convém, desde já, distinguir da que recorre à *citação*, com que por vezes é confundida –, caracterizada genericamente por uma apropriação de imagens preexistentes, sejam aquelas provindas da dita “alta cultura”, sejam as oriundas da ampla cultura de massas, ou “baixa cultura”; de qualquer modo, referências imagéticas pertencentes ao espólio da memória colectiva. Enquanto “movimento”, o seu surgimento aconteceu no Outono de 1977, com a exposição *Pictures*, comissariada para a galeria Artists’Space, de Nova Iorque, por Douglas Crimp, então crítico de arte da influente revista *October*, que convidou um grupo de artistas mais interessados num questionamento da imagem como mediação da experiência estética, em vez de produzirem imagens originais provindas da realidade ou fruto da imaginação. Significativamente, Arthur C. Danto, na sua famosa obra *After the End Of Art*, considerou a prática apropriativa como a principal contribuição artística da década de 80: cf. Arthur C. Danto (1997: 15).

40. Cf. Guadalupe Echevarría & Vicente Todolí (1989: 13).

num alinhamento mais ou menos evidente; neste aspecto, são uma espécie de prolongamento de experiências anteriores, repetindo uma estratégia similar à das *Alignement Series*.

Baldessari reenquadra as imagens, e muitas vezes intervém sobre elas pintando-as com tintas de óleo ou acrílicas, às vezes em fotomontagens complexas (usando formatos variados), nas quais, mormente na década de 1980, é muito evidente o recurso a técnicas aparentadas às da montagem cinematográfica. Contudo, segundo o crítico de arte Alexandre Melo, “... o princípio de montagem na sua versão esquerdista mais radical. Isto é, privilegiando deliberadamente os efeitos paradoxais, imprevistos ou não-típicos e evitando qualquer intenção de reforço ilustrativo de um sentido global previamente determinado e inequivocamente perceptível” (1995: 15).

Geralmente, cria aproximações inusitadas entre as imagens, provocando situações em que podemos sentir uma tensão latente, como em *Pelicans Staring at Woman with Nose Bleeding* (1984), onde justapôs a imagem de uma mulher que sangra do nariz com uma outra na qual vemos pelicanos, que a parecem olhar fixamente, algo agressivamente, trazendo à memória o filme *Os Pássaros* (1963), de Alfred Hitchcock. Com frequência, como em *Various Shadows* (1984), são jogos de claro-escuro e sombras sugestivas que nos anunciam que algo aconteceu, ou poderá estar prestes a acontecer.



Imagens 30 e 31: À esquerda, John Baldessari, *Pelicans Staring at Women with Nose Bleeding* (1984), fotografia a p./b., óleo; e, à direita, *Various Shadows* (1984), fotografias a p/b.

## Reflexões finais

Referimo-nos na introdução ao reconhecimento tardio do Cinema como *arte*. Na verdade, fora dos círculos ligados ao cinema, ele ocorreu mais tarde do que na Fotografia, que obteve esse estatuto antes; tal ‘atraso’ parece ter-se devido, principalmente, ao facto do cinema (em particular o de Hollywood) permanecer muito ligado à noção de ‘*show business*’<sup>41</sup>. Assim, já neste século, Karl French (um autor ligado ao cinema, sublinhe-se) ainda podia exprimir uma posição muito crítica, que resumimos: o cinema nasceu de um casamento entre tecnologia e comércio, e, em larga medida, foi e permanece um *medium* comercial, dirigido para o negócio; enquanto as outras artes visuais são exclusivas, os filmes são inclusivos; o cinema abrange a gama desde, num extremo, arte conscientemente exclusiva, elitista, até (no outro extremo) um populismo envergonhado com pouca ou nenhuma aspiração a ser arte.<sup>42</sup>

É possível que essa situação, originadora de alguns preconceitos entre as elites intelectuais, tenha inibido muitos pintores, mas, ainda assim, verifica-se que, desde cedo, outros tantos começaram a prestar atenção ao novo meio de expressão, e foram capazes de tirar proveito dele, de múltiplas maneiras. De resto, alguns abandonaram mesmo a pintura como “arte a tempo inteiro”, embora ela não tenha cessado nunca, no entanto, de ressoar nos seus filmes. Neste artigo, procuramos apenas apresentar alguns exemplos mais significativos, embora nalguns casos sem poder prestar uma atenção mais desenvolvida, que mereceriam. Mas, obviamente, tomamos algumas opções de escolha, e outros pintores poderiam ser abordados.

41. Pese embora muita da produção cinematográfica alemã, francesa e soviética, dos anos 20 e 30, ter uma clara intenção artística. Porém, já em 1934, na conferência intitulada *On Movies*, publicada pela Princeton University em Junho de 1936, o reputado historiador de arte Erwin Panofsky encetou a sua defesa, procurando legitimar a sua presença nos museus, em pé de igualdade com as outras artes, servindo-se de paralelismos com exemplos extraídos das outras artes: entretanto, republicou o texto em 1947 com importantes alterações, introduzindo a separação entre um cinema de “autor” e um mais “popular”, que depois se tornou comum. Apesar desse esforço precursor, pode-se afirmar que o cinema continuou a merecer desconfiança no meio artístico durante muito tempo (e as posições de muitos profissionais do “meio” cinematográfico também contribuíram para isso), e assim, por exemplo, o influente ensaísta e crítico de arte americano Clement Greenberg, nas poucas vezes que se dignou referi-lo, demonstrou um certo desprezo. A propósito de Panofsky e as posições de Greenberg, e no geral as relações entre o cinema e a pintura, vd. o excelente ensaio de Jean-Claude Lebensztejn (2005).

42. Cf. Karl French (2004: 6).

Nos dias de hoje, as fronteiras entre as artes têm-se desvanecido cada vez mais, devido a uma crescente hibridação de formas e *media*; em consequência, as tradicionais distinções dos campos disciplinares estão muito enfraquecidas, e as teorias ‘formalistas’ têm pouco eco. É por isso que, por exemplo, os “filmes pintados” de Stan Brakhage tanto podem reivindicar um lugar na história do cinema como na da pintura abstracta.

Um número relevante dos artistas que abordamos pertence ao período do Modernismo, durante o qual a pintura seguiu por caminhos maioritariamente opostos aos do cinema *mainstream* que, na mesma altura, ia em contramão com as suas formas narrativas e realistas. Mesmo assim, esses artistas (como outros a seguir) não deixaram de prestar atenção ao cinema, aproveitando-se dele para os seus fins, submetendo-o a estudo, transformando-o e subvertendo-o em filmes que alargaram ainda mais o campo da pintura (e do cinema), ou incorporando e interpretando nas suas telas imagens e elementos formais oriundos daquele.

### Referências bibliográficas

- Barsacq, L. (1970). *Le Décor de Film*. Paris: Éditions Seghers.
- Betancourt, M. (2016). *The History of Motion Graphics: from Avant-Garde to Industry in The United States*. Middletown: Wildside Press.
- Blunt, A. (1992). *Teoría de las artes en Italia, 1450-1600*. José Luis Checa Cremades (Trad.). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Danto, A. C. (1997). *After the End of Art: contemporary art and the pale of history*. Nova Jérсия: Princeton University Press.
- Durafour, J.-M. (2010). Man Ray: voir le cinéma en peinture. In Patricia-Laure Thivat (Dir.), *LIGEIA Dossiers sur l'art. Peintres Cinéastes, XXIII<sup>e</sup> Année*, n.º 97-98-99-100, Janvier-Juin, 62-73.
- Eamon, C. (2009). An Art of Temporality. In Stuart Comer (Ed.), *Film and Video Art* (pp. 67-85). Londres: Tate Publishing.
- Echevarría, G., & Todolí, V. (1989). Una clase de orden diferente: la historia de John Baldessari. In *NI POR ÉSAS, NOT EVEN SO. John Baldessari* (pp. 13-16). Madrid, València: Ministerio de Cultura / Generalitat Valenciana.

- French, K. (2004). *Art by Film Directors*. Londres: Mitchell Beazley.
- Gallagher, T. (2007). King Vidor et la peinture. In Patricia-Laure Thivat (Dir.), *LIGEIA Dossiers sur l'art. Peinture et Cinéma*, XX<sup>e</sup> Année, n.º 77-78-79-80, Juillet-Décembre, 206-211.
- Genton, F. (2010). L'image libérée ou le cinéma selon Hans Richter. In Patricia-Laure Thivat (Dir.), *LIGEIA Dossiers sur l'art. Peintres Cinéastes*, XXIII<sup>e</sup> Année, n.º 97-98-99-100, Janvier-Juin, 49-61.
- Hans R. (1989). Malerei und Film. *Kinematograph*, n.º 5. Frankfurt am main: Deutsches Filmmuseum.
- Hemenway, P. (2008). *El Código Secreto: la misteriosa fórmula que rige el arte, la naturaleza y la ciencia*. Sergio Pawlowsky Glahn (Trad.). Colónia: Evergreen.
- Hoffmann, J. (1998). Hans Richter: Constructivist Filmmaker. In Stephen C. Foster (Ed.), *Hans Richter: activism, modernism, and the avant-garde*. Michaela Nierhaus (Trad.). Cambridge, Massachusetts, Londres: The MIT Press.
- Hollander, A. (1991). *Moving pictures*. Cambridge, Massachusetts, Londres: Harvard University Press.
- Hopper, E. (2012). Catalogue d'exposition Edward Hopper. Paris: Réunion des musées nationaux – Grand Palais.
- Jeffett, W. (2010). Salvador Dalí et le "réalisme magique" du cinéma: procédés filmiques en peinture. In Patricia-Laure Thivat (Dir.), *LIGEIA Dossiers sur l'art. Peintres Cinéastes*, XXIII<sup>e</sup> Année, n.º 97-98-99-100, Janvier-Juin, 111-125.
- Kruth, P. (2007). Symphonies urbaines et peinture. Réflexions autour de *Manhatta* et *Rien que les heures*. In Patricia-Laure Thivat (Dir.), *LIGEIA Dossiers sur l'art. Peinture et Cinéma*, XX<sup>e</sup> Année, n.º 77-78-79-80, Juillet-Décembre, 169-178.
- Lebensztejn, J.-C. (2005). Em Pura Perda. In João Bénard da Costa & Jean Louis Schefer (Dir.), *Cinema e Pintura* (pp. 216-235). Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.
- Lee, R. W. (1967). *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*. Nova Iorque, Londres: W. W. Norton & Company.

- López, A. G. (2007). La *inhumana*. Cine y pintura de vanguardia. La historia de un flirteo tan inconciliable como provechoso. In Áurea Ortiz Villeta (Ed.), *Del cuadro al encuadre: la pintura en el cine* (pp. 99-114). Quaderns del MuVIM, série Minor n.º 5. València: Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad.
- Maur, K. V. (1999). *The Sound of Painting*. Munique, Londres, Nova Iorque: Prestel.
- Melo, A. (1995). O terceiro sentido ou a melhor de 1001 tentativas. In *John Baldessari: This not That* (pp. 11-19). Manchester/Lisboa: Cornerhouse/Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna.
- Mitry, J. (1974). *Historia del Cine Experimental*. Javier Herrera (Trad.). Valência: Fernando Torres Editor.
- Peucker, B. (1995). *Incorporating Images. Film and The Rival Arts*. Nova Jérсия: Princeton University Press.
- Posner, B. (2001) (Ed.). *Unseen Cinema: Early American Avant-Garde Film 1893-1941*. Nova Iorque: Black Thistle Press/Anthology Film Archives.
- Rees, A. L. (2009a). Movements in Film 1912-40. In Stuart Comer (Ed.), *Film and Video Art* (pp. 27-45). Londres: Tate Publishing.
- Rees, A. L. (2009b). Movements in Film 1941-79. In Stuart Comer (Ed.), *Film and Video Art* (pp. 47-65). Londres: Tate Publishing.
- Schefer, J. L. (2005). Prefácio. In João Bénard da Costa & Jean Louis Schefer (Dir.), *Cinema e Pintura* (pp. 22-27). Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.
- S.n. (1980). *Salvador Dalí: retrospective 1920-1980*. Paris: Centre Georges Pompidou, Musée national d'Art moderne.
- Trindade, C. A. de M. (2017). Intersecções entre Pintura, Cinema e Fotografia: referências picturais hopperianas nas imagens cinematográficas e fotográficas. In José da Silva Ribeiro, Carlos Eduardo Viana, Luiza Pereira Monteiro & Daniel Maciel (Coord.), *Encontros de Cinema/6.ª Conferência Internacional de Cinema de Viana 2017* (pp. 35-47). Viana do Castelo: AO NORTE – Associação de Produção e Animação Audiovisual.

Vancheri, L. (2007). *Cinéma et peinture: passages, partages, présences*. Paris: Armand Colin.

Vancheri, L. (2010). Terra Incognita: Le cinéma selon Lászlo Moholy-Nagy. In Patricia-Laure Thivat (Dir.), *LIGEIA Dossiers sur l'art. Peintres Cinéastes*, XXIII<sup>e</sup> Année, n.º 97-98-99-100, Janvier-Juin, 74-82.

### **Filmografia**

*Unseen cinema: Early American Avant-Garde Film 1894-1941. A DVD Retrospective from the World's Leading Film Collections* [7 DVD] (2005). New York: Anthology Film Archives.

### **Sites**

<http://www.andrewvalko.com/>

<http://www.ginnacorra.it>

# **O CINEMA COMO PEDAGOGIA CULTURAL: BREVE NOTA CRÍTICA SOBRE OS MODOS COMO O CINEMA (NOS) EDUCA AO ABORDAR A PINTURA**

Leonardo Charréu

## **1. Pedagogia cultural, âmbitos e princípios**

Segundo dois autores-referência de uma outra interessante dimensão da pedagogia (que não nos interessa abordar aqui: *a pedagogia crítica*), Henri Giroux e Peter McLaren (1995), e considerando que a pedagogia não é exclusiva da instituição escolar tradicional, podemos dizer que qualquer situação, ou lugar, em que o conhecimento seja produzido, permitindo uma tradução de uma dada experiência para uma determinada comunidade, sem a presença física de um mestre ou professor formal, configura um contexto de *pedagogia cultural*. E é cultural precisamente porque está na base da regulação de um conjunto de modos de ser e de condutas que afetam as pessoas e os diversos grupos sociais que formam parte numa determinada cultura (Camozzato, Carvalho & Andrade, 2016).

A pedagogia cultural transmite então tipos de pensamento, atitudes, valores, crenças, etc., que configuram determinados tipos de identidades e subjetividades que se acomodam, por vezes de forma conflituante, no seio de uma dada cultura. Esses conflitos emergem das relações de poder que se estabelecem frequentemente entre os atores que, historicamente, sempre foram privilegiados e aqueles que, de um modo ou de outro, têm procurado algum tipo de reconhecimento e de participação. O chamado currículo formal escolar mais não

faz do que elencar um conjunto de conhecimentos e saberes (configurados nas disciplinas formais) que a parte dominante da sociedade considera serem preferíveis relativamente a todos os outros que (por vezes) tende a marginalizar. A pedagogia cultural implicou um giro, uma espécie de redirecionamento para outras áreas, em particular a mediática, como sublinha Ruth Sabat em artigo publicado, no início dos anos 2000, numa revista de estudos feministas, precisamente uma temática longamente marginalizada pelos processos tradicionais de escolarização formal:

A maioria dos estudos realizados no campo educacional esteve por muito tempo voltado para a instituição escolar como espaço privilegiado de operacionalização da pedagogia e do currículo. Hoje, entretanto, torna-se imprescindível voltar a atenção para outros espaços que estão funcionando como produtores de conhecimentos e saberes, e a mídia é apenas um desses exemplos. (2001: 9)

A pedagogia cultural é, por isso, também uma forma de acesso a um conjunto extenso de saberes e conhecimentos empurrados para fora do que se entende dever ser hegemonicamente aprendido (metanarrativas). É certo que é, muitas vezes, complementar da pedagogia formal, mas não deixa também de ser frequente uma espécie de fricção entre a pedagogia formal escolar e a pedagogia cultural, sobretudo quando esta última envereda pelas micronarrativas do quotidiano e pelas chamadas temáticas socialmente fraturantes, polemizando e debatendo ideias que não encaixam no modelo de sociedade que é tomado como referência.

Como lugares de pedagogia cultural, encontramos naturalmente a instituição escolar, mas o termo é sobretudo aplicado para tudo aquilo que aprendemos também nas bibliotecas e nos livros, na televisão, nos cinemas, nos teatros, nos jornais e revistas, em alguns jogos e brinquedos, na publicidade e na propaganda, nos videojogos, nos museus e galerias, nas feiras e exposições e, ultimamente, na internet (*websites* e redes sociais), o que amplia exponencialmente a listagem dos lugares de aprendizagem cultural proposta por Shirley Steinberg e Joe Kincheloe (2001).

Com as pedagogias culturais alarga-se:

[...] a consciência de onde, como e porque se aprende, pois elas enfatizam que, querendo ou não, continuamos aprendendo, independentemente do lugar onde estejamos, dos recursos que dispomos e manipulamos, das pessoas com as quais interagimos. (Tourinho & Martins, 2014: 12)

Todos nós temos presente, de forma mais ou menos clara, os lugares onde aprendemos “conteúdos” com os quais, entrelaçados com os escolares, ou aprendidos isoladamente, nos aproximam de significados que, de outro modo, escapariam ao nosso conhecimento e inteligibilidade. Durante muito tempo, aprendemos de uma tradição oral (sobretudo com os mais velhos) e de fontes impressas: os livros, quantas vezes, muitos deles, “proibidos” (sempre os mais apetecidos) por estarem na margem daquilo que está convencionalizado. No entanto, reforçando o que atrás afirma Sabat (2001):

A cultura impressa está sendo deslocada de maneira irreversível pela ascensão de uma cultura visual, ou melhor, multimidiática, intensa e vigorosa, criada rapidamente e de forma crescente por tecnologias digitais que desestabilizam e reconfiguram os modos como pensamos e nos relacionamos com a política, com a educação e com as artes e a cultura num contexto de um cotidiano cada vez mais globalizado e conectado, espetacularizado e segmentado. (Tourinho & Martins, 2014: 12)

É explorando um pouco dessa “espetacularização” da transmissão do conhecimento de aspetos importantes da cultura (no caso particular, “conteúdos” de História da Arte) que vemos o cinema como um meio extraordinariamente potente e persuasivo de difusão de conhecimento. Veremos, a seguir, que ilações tiramos sobre a integração do cinema num contexto mais amplo do que podemos considerar um ecossistema estético (Medeiros & Pimentel, 2013) e do papel de filmografias sobre vida e obra de alguns artistas (Thivat, 2011).

## 2. A pintura no cinema, um olhar em movimento na cultura visual e nos ecossistemas estéticos contemporâneos

A cultura visual, não sendo exatamente uma disciplina como aquelas que conhecemos dos currículos tradicionais, é resolutamente uma área de confluência disciplinar onde convergem disciplinas tão variadas como os Estudos Culturais, os Estudos Feministas, os Estudos de Género, os Estudos Fílmicos, os Estudos de Fotografia, a Teoria e a Crítica de Arte, a Antropologia e a Sociologia Visual, a Pedagogia Crítica, entre muitas outras. De alguma maneira, não se opondo totalmente à História da Arte clássica, procura expandir os seus objetos de estudo, saindo frequentemente da “grande arte” para o mundo das imagens que veiculam as chamadas micro-narrativas do quotidiano, que mais não são do que aquilo que deriva ou afeta a vida das pessoas comuns, quantas vezes também ela própria abordada pela chamada *grande arte*, em particular no período a que se convencionou chamar de moderno. Estamos a referir-nos, por exemplo, às pinturas de representações e iconografias sociais visíveis já precocemente em Velázquez, no século XVII, com a emblemática pintura *Velha fritando ovos* (1618); e, dois séculos depois, em Courbet, com *Os britadores de pedra* (1849) e *O funeral em Ornans* (1849-1850); em Degas, com a extensa série de pastéis secos *Le Tub* (1886); e em muitos outros artistas que povoam os manuais de História da Arte.

Então, as imagens da arte “dos museus”, da chamada alta cultura, vivem hoje em dupla conexão com as suas reproduções que circulam no espaço mediático (em particular, no espaço cibernético) e com outras imagens com as quais dialogam e buscam nexos de proximidade, de parentesco, de oposição, ou qualquer outro tipo de relação (ver Efendi, 2016a, 2016b, 3 2017), num mundo que se complexificou de tal forma que se torna, hoje, muito difícil realizar estudos académicos no extenso campo das artes visuais e da visualidade sob um enfoque disciplinar único.

Surge, aqui, o conceito de *ecossistema estético*, cuja definição apresentada por Afonso Medeiros e Lucia Gouvêa Pimentel, organizadores da introdução

do livro de Atas do Congresso da ANAP de 2013, realizado em Belém do Pará, no Brasil, nos parece suficientemente sugestiva:

Considerando-se o estatuto da arte e da imagem na atualidade, a ambiência parece ser a da diversidade, seja de processos, de técnicas ou de conceitos. Alguns autores, como Gilles Deleuze, Félix Guattari (1992) e Josep Domènech (2011), sugerem a percepção das artes e das imagens numa relação de interdependência e intervenção entre estas e os demais universos da cultura humana e, por isso, não deixam de recorrer às ideias de ecologia e/ou meio ambiente que, conseqüentemente, podem ser estendidas às concepções de prevaricação, contaminação, adaptabilidade, sobrevivência, parasitismo, sustentabilidade, afinidade, canibalismo, relação, mestiçagem, sincretismo, barganha, enfrentamento, permeabilidade, remanejamento e reprodutibilidade, dentre outras. (Medeiros & Pimentel, 2013: 9)

É, portanto, num contexto de profunda interdependência entre as imagens e os restantes componentes que compõem a cultura onde se insere o cinema –, essa arte que se recria constantemente, nascida praticamente com o novo “já velho” século XX que deixámos lá para trás, há já quase duas décadas. Estes contextos imagéticos omnipresentes na nossa vida diária comportam-se, assim, como os ecossistemas biológicos, onde tudo está “em relação” a algo e, de certo modo, em contínuo processo de desenvolvimento.

Ecossistemas são produtos de uma longa, lenta, laboriosa e delicada maturação que nunca está finalizada. Ecossistemas estéticos podem ser pensados como processos; dinâmicas; mobilidades; equilíbrios precários; organicidades tênues; inteligências em constante estado de adaptabilidade; conluios do aleatório com o intencional; demo/grafias artístico-estéticas; ecoestéticas. (Medeiros & Pimentel, 2013: 11)

O cinema e toda uma panóplia incrivelmente extensa de imagens, veiculadas esteticamente, entendidas dentro desta ideia homóloga de ecossistema, estão em constante estado de adaptabilidade, onde tempo, espaço e imagem se articulam e, por vezes, se desarticulam em função de novos referenciais

teóricos que, muitas vezes, recuperam imagens do passado, para (apropriadas, alteradas, reformuladas, hibridizadas...) nos facilitarem a compreensão das linhas de força que atravessam o tempo que nos tocou viver. O pós-modernismo, por exemplo, mais não faz do que voltar-se para o presente e, em especial, para o passado (revivido no presente), para efetuar essas reconstruções e reconfigurações de algo que o modernismo não foi capaz de resolver.

Como acontece em muitos ecossistemas biológicos, há linguagens visuais que se aproximam de forma simbiótica. E tal como a simbiose na biologia, ambas se beneficiam mutuamente. Como bem afirma Jacques Aumont, as conexões entre cinema e pintura são mais do que evidentes:

Toda a organização de formas dentro de uma superfície plana, delimitada, procede da arte pictórica. O cinema é uma arte plástica que privilegia o espaço tridimensional, que também manifesta interesse expressiva por seu significante bidimensional. Portanto o cinema depende das soluções pictóricas, não em virtude de um decreto sobrenatural, mas porque a história quis que, nos quatro ou cinco séculos que precederam a fotografia, a pintura explorasse todas as modalidades da expressão plana quadrada, mesmo as mais ‘fotográficas’. (2004: 59)

No entanto, pensado como “linguagem” é apenas uma das seis formas de classificação dos modos como o cinema se pode manifestar (Aumont & Marie, 2008). A saber, as restantes cinco são as seguintes: o cinema como *reprodução*, ou substituto do olhar; o cinema como *arte*; o cinema como *escrita*; o cinema como *modo de pensamento*; e o cinema como modo de *afeições* e simbolização do *desejo*.

A pintura e a vida dos artistas como tema fílmico não podem deixar de nos parecer uma espécie de palimpsesto. Nesse raspar (sobre a História da Arte...) para se escrever de novo, o cinema não imita (nem poderá jamais fazê-lo), antes recria. Achamos que é um especial veículo de pedagogia cultural, ainda que, certamente, tenda para (por vezes exageradamente) heroizar artistas e correntes artísticas, acaba no fundo por ser a única

forma de acesso a esse conhecimento para um público que não frequentou faculdades de Belas-Artes, ou não possui em casa nenhuma coleção de biografias de artistas ou nenhum manual de História da Arte. Muito menos está habituado a frequentar museus, galerias ou centros de arte.

No entanto, só a partir de meados dos anos 90, as relações entre cinema e a pintura têm vindo a ser abordadas de um modo mais sistemático sob o ponto de vista estritamente teórico (Païni, De Fleury, & Morice, 1995). Com a viragem do século, desdobram-se os estudos sobre as artes visuais e o cinema (Michaud, Bajac, & Migayrou, 2006; Aumont, 2007; Vancheri, 2007; Thivat, 2010, 2011). A estes estudos têm-se juntado muitos outros (Zinman, 2014) que analisam as inovações e questões de pendor mais técnico.

### **3. O que aprendemos sobre pintura de cinematografias de época**

Entre as disciplinas formais onde se pode aprender sobre pintura, a História da Arte tem vindo a ser (tendencialmente) arredada dos currículos do ensino formal escolar. Passou a disciplina optativa em muitas escolas do ensino secundário em Portugal e, segundo alguns, está mesmo sob “ataque” nas instituições superiores de ensino artístico, onde lhe têm sido retiradas horas letivas e onde lhe tem sido diminuído o prestígio que, outrora, já tivera como uma das disciplinas estruturantes do currículo. Assim sendo, uma possibilidade dos alunos e do cidadão comum aceder a alguns dos seus conteúdos (particularmente aquele que não vive fisicamente próximo dos centros de arte e dos museus), é precisamente por via do cinema, que se tem debruçado, indireta ou diretamente, sobre pintura e sobre arte em geral. E essa relação quase umbilical entre pintura e cinema pareceu existir desde muito cedo, dado que muitos têm sido os filmes importantes inspirados em obras de arte ou em períodos artísticos inteiros.

Em boa verdade, o cinema constitui um dos mais potentes dispositivos de pedagogia cultural ao ponto de, inclusive, parecer ser crescente em muitas escolas o número de professores e educadores que o utilizam como conteúdo da pedagogia formal. Algumas temáticas e algumas narrativas de filmes,

assim como algumas opções estéticas utilizadas por muitos cineastas têm-nos ensinado conteúdos (especialmente, os compositivos) da pintura, ou pelo menos têm-nos feito olhar para a pintura com um olhar mais perscrutador (Efendi, 2016a, 2016b, 2017).

As tendências estilísticas das chamadas artes visuais, (entendidas numa conceção alargada) nas excitantes décadas das vanguardas de 1920 e 1930, acabaram por também influenciar o cinema. Na verdade, tiveram, em certa medida, um efeito mútuo.

Hans Richter (1888-1976) é um desses artistas que ilustram bem os contactos próximos entre cinema e pintura. Tendo sido pintor e abraçado a causa expressionista, é considerado como um *pintor cineasta* (Genton, 2010), dado que o artista não renega a importância da pintura e das outras artes visuais, em geral, na sua obra cinematográfica. Disso é exemplo a presença de outros artistas nos seus trabalhos, como é o caso do famoso *Rêves à vendre*, de 1947, (tradução do francês: *Sonhos à venda*) considerado um marco do movimento fílmico surrealista, no qual surge um conjunto significativo de artistas colaboradores, tais como Max Ernst, Marcel Duchamp, Man Ray, Alexander Calder e Fernand Léger, que dirigem as cinco primeiras sequências do filme (Michaud & Benson, 2013).

O trabalho pioneiro de Richter parece ser bem emblemático da tese defendida neste texto: a de que o cinema nos educa sobre pintura e, em especial, sobre os movimentos de vanguarda, dos quais derivam visualidades mais ou menos comuns. Mas o reverso também é verdade: a pintura (pelo menos alguma mais vanguardista) também nos educa sobre o cinema.

É baseado nesses princípios que também fazem parte dos movimentos de vanguarda contemporâneos desta época (Neoplasticismo e Suprematismo), bem conhecidos por Richter, que ele vai realizar, em 1921, o seu primeiro filme – o qual é também um dos primeiros filmes abstratos, intitulado *Rhythmus 21* (Richter, 1921). Trata-se, então, de um filme sem banda sonora, (ainda que a versão existente no YouTube seja musicada posteriormente,

em 2005) de pouco mais de três minutos de duração, em preto e branco, realizado com meios muito rudimentares. Não descreve por isso o real que conhecemos, pelo que será também uma das propostas pioneiras daquilo que se entende por *acinema* na perspectiva de Lyotard (1973), na medida em que vai contrariar a ideia comum do cinema de distribuição global, popular e, basicamente, de entretenimento. Trata-se de um cinema que desafia a definição estabelecida do cinema, mas que, ao mesmo tempo, é uma forma de cinema que pode ser considerada uma forma particular de arte, inserindo-se por isso numa das seis categorias de cinema (precisamente na categoria do *cinema como arte*) propostas por Jacques Aumont e Michel Marie (2008).

No filme em questão, o artista utiliza formas quadrangulares e retangulares simples em movimentos que ora se aproximam, ora se afastam; por vezes, sobrepõem-se sobre um fundo que ora é negro total, ora é branco. Outras vezes, entram visualmente por um dos lados desse retângulo que nos serve de campo de visão. Parece consubstanciar aquilo que Richter afirma na entrevista a Cecile Starr (1972): uma busca por uma articulação abstrata de elementos visuais no campo visual retangular da tela de projeção. O artista continuará estas experiências, criando uma série que denominará de *Rhythmus 23* (1923) e *Rhythmus 25* (1925).

Este tipo pioneiro de cinema experimental vai educar-nos sobre pintura ou, pelo menos, familiarizar-nos com muitas das propostas radicais do movimento dadaísta. As conexões visuais e formais do filme de Richter com a arte de Hans Arp, por exemplo, são por demais evidentes, sobretudo com as suas colagens da coleção do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, que mostram igualmente “apenas” uma organização de vários quadrados e retângulos colados sobre uma superfície neutra.

Existem outros exemplos da relação, por vezes umbilical, entre pintores e cineastas, ou simplesmente entre cineastas e as suas “derivadas” plásticas de claro pendor pictórico: o surrealista Salvador Dalí trabalhou em conjunto com o realizador de cinema Luis Buñuel em *Um cão andaluz*, aplicando

igualmente os princípios estéticos e formais do surrealismo. No emblemático *O couraçado Potemkin*, Sergei Eisenstein focou-se nas ideias do cubismo e do construtivismo, utilizando o dinamismo da montagem para tentar superar as limitações das imagens, em particular o seu estaticismo.

O filme *Partie de Campagne*, de Jean Renoir, rodado em 1936, mas apenas lançado dez mais tarde, lembrava as abordagens impressionistas à paisagem do seu pai, o célebre pintor Pierre Auguste Renoir, a que acrescentou uma certa *presença* dos atores e o sofisticado trabalho de câmara. As imagens da pintura de Edward Hopper (também conhecido como *o pintor da América*) também influenciaram importantes realizadores, como Wim Wenders (*Paris, Texas* [1984]) e o impagável Alfred Hitchcock (*Rear Window* [1954], *Psycho* [1960], *Marnie* [1964]).

Existirão muitos mais exemplos para ilustrar formalmente as relações entre pintura e cinema e mostrar como muitos movimentos de pintura destas revolucionárias décadas iniciais foram bastante ensaiadas também em sequências cinematográficas.

Finalmente, existe ainda um outro tipo de cinema, mais narrativo, onde se aprende muito sobre pintura; em particular, os que se debruçam sobre as biografias dos pintores, mas que já se encontram para lá do âmbito a que se propôs esta reflexão.

Notas:

1 – Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT: Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto: UID/EAT/04042/2019

2 – Manteve-se, nas citações, os termos utilizados da língua portuguesa escrita e falada no Brasil, visto a maioria das fontes bibliográficas serem oriundas de originais e/ou traduções realizadas neste país, algumas acedidas pelo autor durante a sua estada profissional neste país entre 2013 e 2016.

## Referências bibliográficas

- Aumont, J., & Marie, M. (2008). *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Lisboa: Texto e Grafia.
- Aumont, J. (2007). *L'Oeil interminable*. Paris: Editions de la différence.
- \_\_\_\_\_ (2004). *As teorias dos cineastas*. São Paulo: Papirus.
- Camozzato, V. C., Carvalho, R. S. de, & Andrade, P. D. de (2016). *Pedagogias Culturais, a arte de produzir modos de ser e viver na contemporaneidade*. Curitiba: Appris Editora.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1992). *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34.
- Domenèch, J. M. C. (2011). *A forma do real: introdução aos estudos visuais*. São Paulo: Summus.
- Genton, F. (2010). L'image libérée ou le cinéma selon Hans Richter. In Patricia-Laure Thivat (Dir.), *Ligeia*, Dossier: Peintres cinéastes, n.º 97-100, janvier-juin, 49-62.
- Giroux, H., & Maclaren, P. (1995). Por uma pedagogia crítica da representação. In T. T. da Silva, & A. F. Moreira (Orgs.), *Territórios contestados: o currículo e os novos mapas políticos e culturais* (pp.144-158). Petrópolis: Vozes.
- Liotard, F. (1973). *Des dispositifs pulsionnels*. Paris: Editions Galillée.
- Martins, R., & Tourinho, I. (2014). *Pedagogias culturais*. Santa Maria: Editora Ufsm.
- Medeiros, A., & Pimentel, L. (Orgs.). (2013). Ecosistemas estéticos. In A. Medeiros, & I. Hamoy (Orgs.), *Anais do 22.º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: Ecosistemas Estéticos* (pp.7-13). Belém: PPGARTES/ICA/UFPA.
- Michaud, P.-A., & Benson, T. (Dir.). (2013). *Hans Richter, la traversée du siècle* (catálogo). Metz: Éditions du Centre Pompidou Metz.
- Michaud, P.-A., Bajac, Q., & Migayrou, F. (2006). *Le mouvement des images*. Paris: Éditions du Centre Pompidou.
- Païni, D., De Fleury, M., & Morice, J. (1995). *L'art et le septième art*. Paris: Éditions Le Fresnoy.

- Sabat, R. (2001). Pedagogia cultural, gênero e sexualidade. *Revista Estudos Feministas*, n.º 1, 12-21.
- Steinberg, S., & Kincheloe, J. (Orgs.). (2001). *Cultura infantil: a construção corporativa da infância*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Thivat, P.-L. (Dir.). (2010). Peintres Cinéastes. *Ligeia*, n.º 97, 98, 99, 100, janv.-juin.
- Thivat, P.-L. (2011). Introduction. Vies d'artistes au cinéma. L'histoire, le mythe et le miroir. In P.-L. Thivat (Dir.), *Biographies de peintres à l'écran*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Vancheri, L. (2007). *Cinéma et peinture*. Paris: Armand Colin.
- Zinman, G. (2014). Between canvas and celluloid: Painted films and filmed paintings. *The Moving Image Review & Art Journal*, 3(2), 1, 162-176.

### **Filmografia**

- Film Meets Art* [Arquivo de vídeo]. (2016a). V. Efendi. Disponível em <https://vimeo.com/158235317>
- Film Meets Art II* [Arquivo de vídeo]. (2016b). V. Efendi [Vugarefendi]. Disponível em <https://vimeo.com/183325662>.
- Film Meets Art III* [Arquivo de vídeo]. (2017). V. Efendi. Disponível em <https://vimeo.com/216681753>
- Rhythmus 21* (preto e branco, 3'22"). (1921). H. Richter (Realizador). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=FYPb8uIQENs>
- Richter on film* (cor, 12'13"). (1972). C. Starr (Guionista). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Pbu9X8ZKdgc>

# **CROSSROADS: WHEN CINEMA INVADED ILLUSTRATION OR VICE-VERSA? THE CASE OF BOOK TRAILERS OF CATARINA SOBRAL'S PICTURE BOOKS**

Ana Isabel Albuquerque<sup>1</sup>

## **Introduction: what is the point?**

What do *Greve* (*Strike*, 2019), *Achimpa* (2015), and *O Meu Avô* (*My Grandfather*, 2014) have in common to have ventured myself in the benign provocation in the title, thus posing the hypothesis of an “invasion” of one art by another – from cinema by illustration or its reverse? The most obvious link between these three picture books is the fact that a trio of book trailers was made from them, each one related to each mentioned picture book. Therefore, the three appeared in the sequence of the creation of their homonymous picture books. They are a consequence indeed. Notwithstanding, there are clear differences, and other more subtle, that can be identified between these same stories created on different physical supports (materiality). We have to deal with the evident addition of movement that cinema provides, as well as the time of the narrative, the sound, and the visual and verbal adaptation, for example. After the creation, we are faced with a re-creation. When designing each book trailer, there are changes, adjustments,

1. PhD student in Media Artes, at University of Beira Interior, with grant from Foundation for Science and Technology, with the reference SFRH/BD/131849/2017, financed by FCT, EU - by the ESF (European Social Fund) through the Centro 2020 Regional Operational Programme - and POCH (Human Capital Operational Programme). Fellow researcher at LabCom – Communication and Arts (University of Beira Interior).

and concerns that distinguish them from their original visual text (the books). From the beginning, the narrative is shortened by a careful selection of images to be used for a video that is assumed to be short, with no more than one minute and forty-six seconds approximately.

Book trailers are animated videos made from picture books, where we see the still image gaining movement and, after all, a different life. Some of the points will focus on the implications of this transposition and hybrid process, what is lost and what is attained by transforming a story from a book into a very short film, having the latter the role of introducing the story of a book. Drawing remains the cornerstone. But not only. We will realise the existence of hybridism in picture books, even within the book trailer. Illustration dialogues not only with movement but also with sound, music, voice, among other characteristics of the moving image, as a constant basis for animation. Illustration, like cinema, integrates a complex intermedial constellation, through which various materials and supports communicate, get contagious and transform – which, in turn, may give clues about trans-media links, paths or footprints.

Trailers are not new, and there has been a very powerful commercial intent associated to them. However, the marketing and selling features does not diminish the creative, innovative, and re-inventive ability to create something aesthetically beautiful, full of meanings and able to play with different media and techniques. We are familiarised with them from cinema, in which trailers obviously does not follow the chronological sequence of the film, highlighting the scenes that cause more impact and are attractive to the viewer. Book trailers are similar to film trailers and they started to be made in 2002 (English, 2008). They transform a written or visual narration (to include the books which are mostly composed of images) in an audiovisual narration. Beyond, there is a longtime graphic culture in cinema, of which Fernand Léger and Oskar Fischinger are examples. Two great protagonists of the intersection of arts of the 20th century in painting, drawing, lithography, animation, cinema fields. Léger (in Kuh, 1953) had stated that “[ne]

w materials, free colours, freedom to invent, can entirely transform the problem and invent new spaces”. As in Portugal with the example of Ana Hatherly’s work.

To this extent, authors such as W. J. T. Mitchell (1994; 2005a, 2005b), Marshall McLuhan (1994), Lars Elleström (2010), and Ágnes Pethő (2010), among others, widely discussed and discuss the concept of intermediality, preceding the unveiling of the presence of transmedia (Marsha Kinder, 1991) or transmedia storytelling (Henry Jenkins, 2007; Christy Dena, 2009). All of them, explorers of the inter-arts as well, join Birgitta Hosea (2019), artist and researcher in animation; César Coelho (2019), one of the founders of Anima Mundi; and Paola Vassalli (2019), exhibitions’ curator and artistic consultant for the Bologna Children’s Book Fair, with their contributions in the fields of illustration and animation. Therefore, their contributions not only test boundaries between these art forms but also contribute to understanding them as means of breaking barriers and limits.

In this sense, Vera Follain Figueiredo and Marina Fontoura (2018) reflect on the primacy of the act of seeing over reading, due to the intersection between texts and sensorial, media, conceptual and institutional factors. Figueiredo and Fontoura ask, “Will the term literature come to cover a production whose main means of expression is not necessarily the written word?” (2018: 3), referring to W. J. T. Mitchell’s famous expression “pictorial turn” and the hegemony of image and visual experience, and to the discussion of the relationship between text and image – to the tendency of the first to become increasingly imaginative and the second more conceptual (*Ibid.*: 13).

### **A bold case of crossover and crossroads**

According to Elleström, in *Media borders, multimodality and intermediality*, “media actually cross each other rather than border each other” (2010: 4). For the researcher (*Ibid.*), some media are more border-crossing than others, although, in general, he is convinced that there is an increasing

tendency for the media to cross rather than to limit each other's actions. How to make this argument operational? Be faced, for example, with the fact that drawing can be endowed with three-dimensionality, or an illusion of three-dimensionality or virtual three-dimensionality, whether on paper or on-screen, in addition to spatiality. This situation is favorable to the sharing of properties between media – particularly with regard to the two artistic expressions in analysis: illustration and cinema. This is just one of the more intersecting properties that promote the involvement of two (or more) disciplines, making plausible not only the presence but the penetration and dissemination of intermediality, as will be shown below. There are several concepts and countless ways of put into practice the intermedial dimension.

Using the prefix “inter” necessarily implies referring to borders (which cross) and points or even failures through which the media establish a connection, such as bridges, through mediality (Elleström, 2010: 12), not only from the communicative point of view but also the aesthetic one. The present idea of interrelationship occurs equally between arts, as a means of expression that establish medial (or intermedial) relations. Thus, the inter-art nomenclature appears equally relevant in the scope of illustration studies, and in its relationship with time and space – as with other arts –, allowing connections to be made with the cinematic component, namely animation.

The time comes up as a clear aspect of the distance between the two objects at issue: books and their trailers. The fixed sequence of the trailer (of this very short animated film) endowed with movement and sound has its height, width and time, and a certain illusion of depth. However, the book is not limited to measures of height and width, since the used visual techniques (and other features) may also give it the “illusion” or the “virtual space” of depth (Elleström, 2010: 19-20), and thus imply a reinterpretation of the object-book in a three-dimensional perspective – as with painting and photography. The static images' iconicity contributes so that time be considered in this virtual case, given that the presence of objects, entities, characters, creatures suggests that they are or were found in a “before” and that they will be in an “after” of that “frozen time in the image” (*Ibid.*: 21).

Several researchers who study intermediality in their fields of research often quote, as first pillars, Marshall McLuhan, who said that “the media always contain other media” and “the old medium is always becoming the content of the new one” (Hajnal Király, 2010: 204), and W. J. T. Mitchell, who insisted on the fact that, in his view, “media are always mixed media” (Ellestrom, 2010: 24), in their umpteen combinations and specificities, in manifold and different shapes. Mitchell (1994) considers that all media are capable of interacting and result from a combination of a panoply of codes, conventions, models of verbal and visual discourse, current and previous cognitive and sensory experiences, reinforcing the heterogeneity of representations.

Medium thus contains a multiplicity in its uniqueness, when we look at its genealogy and proceed with an archaeological analysis of it. But it goes further; it is argued today that, more than “being contained by” or “mixed with” other media, these media “are always entangled in each other” (Elleström, 2010: 24). Therefore, it is concluded, from the various studies carried out over the two decades of the 21<sup>st</sup> century, that intermediality is a product of a constant process of creation and redefinition of borders by the media and, above all, the transpierce of these same borders.

As for this article’s scope, it is possible to verify that cinema and other new media lend aesthetic and communicative attributes to the book medium. And in this case, the book, as an old medium, lends characteristics to cinema, just as drawing and painting do for the design of animated films. Aspects that can be attributed to illustration such as two-dimensionality and three-dimensionality, iconic signs, social and artistic framing, aesthetic qualities, and material surfaces on which techniques (drawing, painting, collage, among others) used do not interfere only in the notion of illustration, but also in the openness that it promotes in the discussion of the limits of the medium itself. When illustration gains another *anima*, an animated life, the concept of two-dimensionality can be reevaluated, for example, because cinema offers other illusory and “magical” depths.

See the case of the picture book *Pensamientras/On Thoughts* (2012) and the homonymous animated short film (2012), by the Portuguese illustrator André da Loba, who uses drawings of buildings of different shapes and colours to build – urban and natural – spaces and landscapes with the most diverse configurations, but also objects like a vessel and an airplane, letters, numbers, and parts of the human body – feet, head, hands, a heart beating as if in full pumping –, and even animals like the horse that finishes the short film [image 1]. “On Thoughts is a picture book and animated short film illustrated by a poem [by Emilio Remelhe]”, in the words of Loba (*Ibid.*). This inversion of the supposed normal functioning of what illustrates what is curious. In this case, it is Remelhe’s words that illustrate Loba’s drawings.

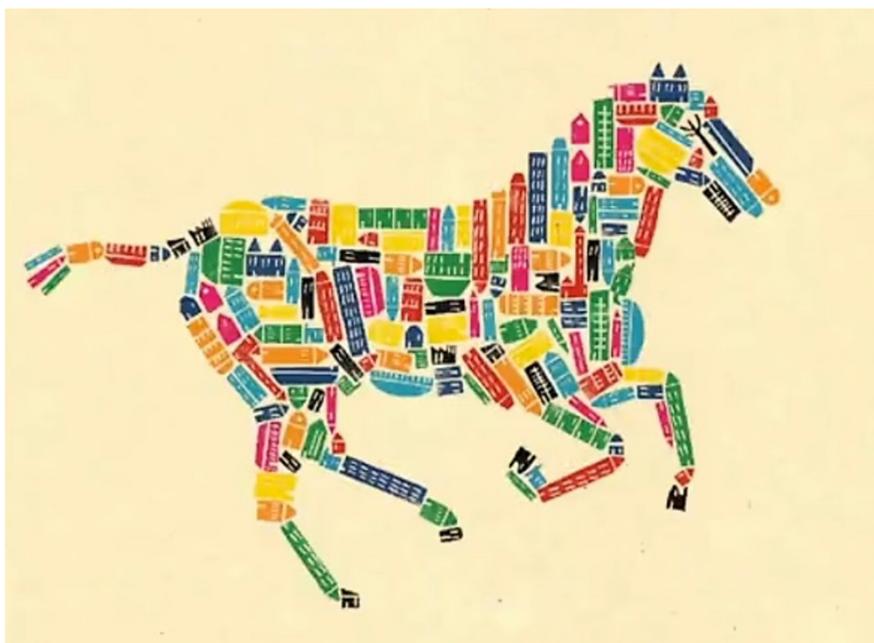


Image 1: Frame from the animated short film *Pensamientras/On Thoughts* (2012).

The way in which the images in the book are transformed into the short film generates the sensation of introducing the viewer into a scenario with robust figures of volumetry. This was the interrelation of media that Loba created to reflect on life, the transformation processes that are experienced,

those that were lost, those that are found and those that are yet to come (Loba, see the link of the short film on Vimeo). Moreover, in the middle of this time journey, he also intends to think over the moments of existence and non-existence of inspiration, the value of its absence and its presence in thought, memory, and ideas – and how the set of these contributes to the construction of what the human being is and can be. Loba (*Ibid.*) says, in the film synopsis, that *Pensamientras* is “an ambitious and contemplative play on words set in acts of colour and courage”. This example finds in W. J. T. Mitchell’s words, in “There are no visual media”, understanding and fitting: “All media (...) already entails some mixture of sensory, perceptual and semiotic elements” (2005a: 257, 260).

Therefore, the book trailer fits within the scope of intermediality studies, due to the results obtained by several researchers, even if applied to other arts. According to Irina O. Rajewsky,

‘intermediality’ can be said to serve first and foremost as a flexible generic term ‘that can be applied, in a broad sense, to *any* phenomenon involving more than one medium’ and thus to any phenomenon that – as indicated by the prefix *inter* – in some way takes place *between* media. Accordingly, the crossing of media borders has been defined as a founding category of intermediality. (2010: 51-52, italics from the original)

This analysis has explicit and implicit underlying concepts such as interdisciplinarity, borders, border-crossing, inter-arts, mixed media, in-between-ness (being between), limits, bridges and hybrid artworks. The North-American designer Milton Glaser approached illustration in this way of thinking: recognising its ability to test limits, barriers and borders, capable of creating another language, another semiotic system, being possible to equate it in the domain of another prefix – the *trans*-. It is in this lake of concepts that intermediality has been approached – above all in an ambivalent and oscillating scope between dialogue, being between (in-between-ness), vacillation, and translation between the involved media. Ágnes Pethő considers that this *being-between* promotes the cinematic experience: a being

“between reality and fantasy, in between empirical experience and conscious reflection, in between words and images, in between the different art forms and in between media” (2010: 211-212).

In general, technological evolution, digitalization, and media interactivity allow other qualities to emerge or intermingle, hence the identification of performativity and self-reflexivity. Like other artistic expressions, illustration also invites to comment and to conduit the beholder through the visual metatext, through the accumulation of layers of meaning. These are characteristics present in hybrid forms, which provide not only something new and unique, but also something new and unique in the field of re-creation itself and not only in simple creation, questioning their own modes of production and meaning or semioticity (Ljungberg, 2010).

Allusions, analogies, adaptations or borrowings from other texts (whether verbal or visual) found in these book trailers are propitious to the production of intertextual self-reference. Ljungberg (2010) gives the example of the film *Girl with a Pearl Earring* (Peter Webber, 2003), which makes reference to the homonymous painting (ca. 1665) by the Dutch painter Johannes Vermeer. In the picture book *O Meu Avô* (2014), Catarina Sobral makes reference to the famous painting *Retrato de Fernando Pessoa* (the first version of 1954, and the second version of 1964), by the Portuguese modernist painter José de Almada Negreiros. This one represents the well-known Portuguese writer Fernando Pessoa sitting at the desk, which, in turn, will be remediated in the trailer – being given cinematic qualities. From the media theory point of view, the “moving picture as a medium can remediate all other media forms used by human communication”, according to Ágnes Pethő (2010: 211).

What are we actually talking about when referring to intermediality? The definitions are diverse, in line with the diversity of areas that embrace it in its practices. As we will see, illustration and animation are some of them. Peter Wagner, for example, refers to intermediality as a “practice of describing one medium by means of another”. The “involvement” of a variety of media is also revealing of medial boundaries that result in the

definition of “border zone[s]” (Sjöberg, 2010). This is already an intermedial relationship involving film, drawing and painting, “‘scanning’ and ‘making meaning’ of all the details included in the frame” (Király, 2010: 200). The self-consciousness of the inclusion of drawing and painting is naturally integrated into the trailer with the most varied backgrounds, belonging already to the everyday experience of the medium film.

The medial complexity of cinema due to the richness of its specificity among the world of arts is described by paradoxes.

The complex mediality of cinema is unique among all other arts in its paradoxes [...] explore its boundaries. On the one hand, cinema is the most transparent or ‘invisible’ medium possible, operating with moving pictures that result in the illusion or reality (we seem to see the things themselves and not their representation), and engaging all our senses in their perception. On the other hand, it is also the most abstract and constructed medium possible that has no palpable material form (all the sensual complexity of the cinematic image being nothing but an illusion). (Pethő, 2010: 211)

As Francisco Merino (2015) states: “If intertextuality has highlighted the dialogue between the texts of a culture, convergence establishes a culture through the dialogue between media, inexorably merging form and content, production and consumption, life and environment” (2015: 67), anchored in the transportability of stories through and between different media. We are therefore analysing, even if in a less detailed way, the book trailers in an expansion scenario. Convergence and expansion are two forces of action constantly present in the discourse about the media arena of the 21<sup>st</sup> century, leveraged by *Convergence culture: where old and new media collide*, by Henry Jenkins (2006), but with precedents in the 70s and 80s. As Merino describes:

The convergence culture is today considered one of the most appropriate ways to describe a media ecosystem in which digital media did not eliminate their predecessors, but instead promoted their reconfig-

uration, causing profound mutations in their modalities of expression. Transmedia is precisely one of the most notorious facets of convergence, allowing the properties of convergence to be applied to the construction and expansion of narratives. (2015: 67)

### ***Greve, Achimpa, and O Meu Avô: the books and the trailers***

The picture book *Greve* had two editions, the first in 2011 and the second in 2019, with the respective one minute and forty-six seconds animated film directed in 2011. What unites them: the intermedial aspects are evident and exuberant by the collage of different materials, using pre-existing images, such as photographs and text stretches, in interaction with the traces of drawings, and fillings, stains, and marks of different painting techniques. Loose letters form words, for example, and onomatopoeia, becoming images themselves, working more imagery than textually [image 3]. Letters that maintain the material look of their origin: lined paper, printed patterns, handwritten or printed texts, documents, maps, plots, equally rich in intertextual information (visual metaphors), hypertexts (a more than just the mimetic transformation between illustration and painting), which are inter-related, bringing mixed media to the discussion.

As for the intermedial and transmedial dimensions, adding movement and sound to the conjugated components on the picture book pages may seem insubstantial for reflection. However, human figures represent more than they appear and assert themselves interactively both statically and in movement, feeding symbolic and semiotic interactionism. These are presented (more than presented, because their exuberance gives them a certain autonomy that is detached from the author) in a “summary and ultra-stylised way”, in the words of the researcher Pedro Vieira Moura (2012). They are confined to their physical flatness and rationed to the essential identification of human physiology (being sufficient one eye on all characters, for example), “as if their personalities were less important in performative terms” (that is, of their own action in the narrative) – we may say personality and individuality – “and [less] differentiated than as formal occupations

of social roles around which the crisis may emerge, and neutral nodes, so to speak, of these visual matters”, concludes Moura (2012, own translation).

What does transcend and simultaneously add the medium book and all the media that were combined in it during the creation process to the establishment of a connection with the moving image? Paola Vassari stated that picture books “came from the communication world and with their mix of styles and different media they changed the face”, convinced that “[n]owadays the picture book is definitely a crossover book” with the purpose of reaching a heterogeneous and “ageless audience” (2019: 15, 17). This crossover feature that is increasingly emphasised by researchers also migrates to the field of moving image.



Images 2 and 3: Double-page from picture book *Greve* (2011/2019), on the left; frame from the book trailer *Greve* (2011), on the right.

See the double-page where it can be read “How did this happen?” [image 2] gaining a different dynamic in the book trailer. The movement of the black hole (formerly static in the book and unable to show us whether it is a hole, a moat, a conduit, or a channel imprisoned in that immobility) gives more intensity, a sense of immersion and a fall catalysed by the spiral that forms it. The book trailer makes the same ingredients of the picture book more performative and dramatic. The fall of some objects, in the animated video, goes back to the type of movement of the articulated toys or the puppets. The way in which other elements emerge impels us to a very likely theatricality and to a movement that carries much more of manual and craftsmanship, as if we were making cutouts and building scenarios, than something more humanised. It is important to note that none of these three picture book is page numbered, so it is not possible to make a precise reference to a specific page in this article, except by viewing the trailers and books.

Another relevant aspect in the transmedial sphere is the fact that the trailer does not follow the same sequence of images as the book, which, in itself, is a reformulation of the narrative thread, even if it does not interfere or become deviant from the story that the book tells. The book trailer thus assumes, within the same narrative thread, some autonomy and differentiating profile. The lettering used on the television page, for example, is different from that used in animation. Furthermore, there is a mixture of figures (characters) with scenarios in some scenes that do not correspond to what is represented in the book. Explicitly, there are still some text changes. For example, instead of “The curators have had successive attacks...” (in the picture book), the viewers only can read “in museums...” in the book trailer.

In this case, the book trailer is another creation derived from the existence of a book. As the name implies, trailer, the shortening or condensation of the story, becomes essential, but the sequence is introductory to the theme and serves precisely to arouse, in those who see on the screen, interest in viewing the complete story on paper. All sounds, in line with the images, create an atmosphere that projects a context and sensations, in this case, that something is about to happen, a bubbling up of a situation – a strike of points, that is, of punctuation, and of how this standstill interferes in the daily life of a collective, in the execution of the most varied jobs and occupations, in leisure or in personal relationships.

*Achimpa* (2015) brings us a rhythm marked by a word that population does not know and that compromises the daily experience of each one, due to the ignorance and doubt of scholars, specialists, and theorists; to the strangeness stamped on the emptied facial expressions; and to the no return absorption, curiously swift, even as if contagious, even if undue or less appropriate, of this strange word called *achimpa*. The first edition of the picture book *Achimpa* is from 2012, and the second is from 2015. The trailer was released in 2012 too. This occurrence – the discovery of a word never heard or wrote –, which becomes an event, allows a social portrait of the contemporary Portugal, sometimes directly, sometimes indirectly, with several intertextual factors to assist. *Achimpa*'s pages include the typical

Portuguese electric and taxi, two well-known bookstores – Livraria Lello (in Oporto) and Ler Devagar (in Lisbon) –, common household objects, but “are [also] integrated in a project more internationalist (with other more or less recognizable calls)” (Moura, 2012, own translation).

In the imagery domain and walking through the channels of intermedial discussion, Pedro Vieira Moura (2012) suggests that *Achimpa* (2015) “can be described as more conventional, either because of its format” or because of the apparent absence of a mixture, dialogue and action with other materials, but evidencing the treatment of the drawings in coloured pencils done by “overlapping” and “combining” lines. That appearance results only from a superficial observation and a distant flipping through pages. The excavation of layers by the reader, viewer and at the same time a thorough appreciator indicates a tree trunk, people, buildings, shrubs put under the technique of collage on backgrounds “in which, by the way, never fail to reveal their material flatness, of uniform colour”, collages that “contribute to the same material dimension and univocal representation (bodies in a natural state, the illusion of perspective)” (Moura, 2012, own translation).



Images 4 and 5: Double-page from the picture book *Achimpa* (2012/2015), on the left; frame from the book trailer *Achimpa* (2012), on the right.

There is no character that stands out nor secondary characters, but a collective in which the “isolated figures” are “coordinated with each other”, loaded with expressiveness, converging to the unison idea of confusion, interpretation, communication, stir – as translated in the examples of the bus, “spying or listening to each other, or the ‘telephone queue’”

(Moura, 2012, own translation). Pedro Vieira Moura emphasises the harmony of the scenes that house “large general plans over the city or large spaces and full of objects” (*Ibid.*, own translation), as the case of the double-page of the square [images 4 and 5], facing almost a 360-degree perspective, as well as the double-page of bookstores overlaid like a mosaic, impossible to replicate in a real space.

The word that defies the idea that everything has a history and derives from something pre-existing comes to us in the middle of an “exuberance of colour” in *Achimpa* (2015), compared to *Greve* (2019), “as well as the idea of composition and depth or the illusion of perspective” (*Ibid.*, own translation), much less flat or two-dimensional than *Greve* (2019). Given this more corporeal character, with depth and perspective, Pedro Vieira Moura considers that “it promises a greater degree of naturalism”. Not only in *Achimpa* (2015), but also in the majority of Sobral’s work, the illustrator sharply works the materiality and texture of the graphic items, which Moura (2012, own translation) considers “referring to a tradition/trend of suprematist collages” – evidencing again the intertextual relationship to pontificate links with other references.

In what animation is concerned, associated with the book, we notice that the first pages of the primeval object and the first scenes of the trailer correspond to each other; however, a subsequent change occurs in relation to the sequence of pages in the book. In addition to adapting the sequence of illustrations between media, there are also different approaches to some of the illustrations and consequent actions – without changing the story. For example, the picture book *Achimpa* (2015) gives us a wide and global perspective, in a double-page [image 4], of a block with a garden and buildings, the entire road corridor, passers-by and more usual elements of street/outer space, while, in the film, the director creates a close up on a character and a closed and partial image of that same space. What happens in the animated film, which is impossible to receive from the book, is the opportunity to follow the path which that character takes around the park in his moving car, since he leaves one building and enters another. Sobral always does that in

a perspective of partial image, with more proximity to the action than what we saw on the picture book. Here, animation adds something more than the picture book. Plus, to answer Birgitta Hosea's question (2019) – “When can a drawing be considered performance?” –, animation can show up as one of the means capable of giving another expressive tone to illustration.

Besides existing a significant movement of the characters, there still is a strong adaptation of the text, taking advantage of excerpts from the book, of the overlapping speeches as a way of condensation, and, at the end of the trailer, of the emphasis given to a particular bookstore. This is the Ler Devagar bookstore, which actually exists in Lisbon, to which is given a greater visibility, being highlighted from the rest. Subsequently, two more isolated images of two other bookstores follow, which are concentrated in the referred double-page of the book. These last bookstores' images at the end of the trailer are availed to present the book trailer's credits and to announce the release date of the book.

As for *O Meu Avô* (2014), it is built on an energising and contrasting bicolour parallel of two lives. The two editions of the picture book and the book trailer go back to 2014. The pair that starts the book apparently shows us two different periods, two different lives and two different times and timings. This last picture book is the most “needy” in the intermedial domain (comparing to *Greve* [2011/2019] and *Achimpa* [2012/2015]), although it should be noted the “geometrising stylization and colour and materiality effects that recall linogravure or stencil in certain details”, according to Moura (2014, own translation).

This picture book was awarded the International Illustration Prize at the Bologna Illustration Fair, in 2014, one of the most important events worldwide in the field of illustration, valued, among other aspects, precisely for its association with linogravure or stencil, evoking the 1950s traditions. In this regard, Moura advances names, with which the jury may have established some kind of connection or aesthetic tune, such as Mary Blair, Elisabeth Brozowska, Miroslav Sasek, Alain Grée, Jim Flora or Eric Carle.

Aesthetics that the researcher (*Ibid.*, own translation) considers being a “visible trend in the national illustration of the last years”.

The divergent chromatic palette greatly contributes to the narrative of *O Meu Avô* (2014) and it is in this last picture book and book trailer that colours are more evident (than in the previous ones). Moura (*Ibid.*) identifies which subtleties stand out and allow rescuing the thoughts of those who appreciate illustrations to connect them to the world of engraving:

The [colour] notes in question are often just details of representation – the patterns of the socks, tufts of grass, reflections on the stairs, shadows, rain or concentric circles in the water –, but other times that are such “excesses”, non-representative, which instill in it such engraving materiality. (*Ibid.*, own translation)



Images 6, 7 and 8: Double-page from the picture book *O Meu Avô* (2014), on the left; frames from the book trailer *O Meu Avô* (2014), in the middle and on the right.

Divergent, not because it collides, but because it tries to make the contrast happens in the opposite actions and at the same time focusing on a generational confrontation. Just as Sobral sits the character Dr. Sebastião and the character grandfather on their respective desks. The first from the back, the second from the front. The coincidence is in the escape to the outside led by the existing window in each of the offices, through which one can observe and feel the presence of nature a little, even though in different phases of the day – at daylight and at night. This double-page and the respective scene in the trailer are fruitful in intertextuality “due to the presence of the Luxury Lamp L1, by Jac Jacobsen from 1937, a classic design piece”, identified by Moura (2014, own translation), and the immediate encounter with the portrait so popularised that Almada Negreiros painted of the writer Fernando

Pessoa, called *Retrato de Fernando Pessoa*, regardless of which version of the portrait – 1954 or 1964 – inspired the illustrator [images 6, 7 and 8].

This metaphorical hypertext also carries the dimension of turning it familiar. There is a recognition of something previous, *already seen*, even if submitted to the particularities of Sobral's style. This connection contributes to an archeology of the underlying style: Almada Negreiros' style *within* Catarina Sobral's style. Layers of images and meanings, overlapping times and styles. The painting inside the illustration, and, in turn, the painting inside the illustration that is inside the trailer.

How do we justify this *body* made up of *fabrics, skins, and memories* that are sewn, overlapped and metamorphosed in their cinematic extension? All the features exposed are maintained in the book trailer's aesthetics – just as, note, it happens in the aforementioned trailers. Not only do the characters move, so do the objects, as do the letters. As for objects, it is not always these that wiggle, but some lines that exist to make their expressiveness stand out, namely contour lines or small lines that give a sense of volumetry or shape to the objects; or the changing of time on the alarm clock – from 6:59 am to 7:00 am, for example. Or they gain movement through the action of the characters, who manipulate them: there are the examples of the paper plane, the hermetic box in the microwave or the child moving the river water with a stick. The alteration of the image on the computer screen, and the handling of the coffee maker and mug by Dr. Sebastião; and the pipe by the narrator's grandfather. Among others, the mugs on the table, the windshield brushes, the dogs walking and the cars on the road instill this life-giving state in the illustrations.

Of the three book trailers under analysis, *O Meu Avô* (2014) will be the one in which there are fewer changes in the sequence of the illustrations compared to the imagery and narrative thread of the respective picture book. Only two exchanges are identified in the sequence of selected images. And it ends with the name of the author and the contact details of the picture book's publisher and also the trailer's producer: Orfeu Negro.

Still answering the above question asked by Hosea (2019), César Coelho (2019: 21) declares that animation “create[s] life out of lifeless material like paper, clay, pixels (...); you can make cows dance and mice sing. You control life as you create it.” Coelho (*Ibid.*) primarily highlights the rhythm, but also music, abstraction, playing with the scenes, movement (acceleration, deceleration, anticipation), pauses, deformation (to improve the rhythm) and voices.

### **Final considerations**

Illustration does not close the world – as we can see, it opens the world, and it opens up to the world. It circulates through other channels, other media, other areas of theoretical knowledge and practice. It started, restricted to this article’s sample, in children’s literature, from the picture book, where image dominates – more specifically illustration –, and reaches another breath in the animated film, maintaining the narrative thread, but with some changes.

There is, first of all, a selection of images, a choice of illustrations, which should inform or introduce the theme in a condensed way, using some pieces of the story, without unmasking it, but being attractive enough to captivate the viewer’s interest of the book trailer to become an active reader of the full narrative on the book support. The analysis showed that these book trailers do not necessarily follow the order of the illustrations in the respective picture books. Can we question whether they are cases of subversion and transgression of barriers that tests the limits of each field – an action that has increasingly characterised the flows of intermediality and transmediality in the last decade?

Many researchers in intermediality, as previously mentioned, use these terms, but they also consider the recurrent convergence, confluence and articulation of diverse media aided by the transmedia storytelling an “emerging trend”, according to Merino (2015: 1), with the aim of expand and redefine of borders, walls, barriers. For Christy Dena (2009), the concept

of transmedia has a character of versatility due to its applicability in four aspects: narratology, theory of media, ludology and pedagogy. However, we should not forget the theories of Marsha Kinder (1991) and Henry Jenkins (2006) related to consumption and a more economist perspective. After all, we are talking about trailers that promote the consumption of books.

Book trailers do not necessarily use the same words as the picture books on which they are based. Moreover, despite using exactly the same illustrations and maintaining aesthetics, the illustrations are adapted to the visual mini-narrative presented in the trailer. Therefore, in addition to a “subversion” of the text-image, there is also a “subversion” of the text-written-word. The most obvious example is the fact that the words are so stylised that they function as or can be “read” as an image or as part of the image. In the case of the trailers directed by Catarina Sobral for her three picture books, there is no narration; therefore, there is no voice, but background music.

Vera Follain de Figueiredo (2014) observes that the publishing market produces more and more books so that the cinema adapts them, with the aim of making a return to the book, that is, that through the audiovisual version one reaches the literature. The text, through the screenplay, is thus read by means of another language, a cinematographic one – which functions as a mediator. Similarly, publishers use technology, audiovisual media to create book trailers as a decoy for the book, not exactly for the written text only. It is an advertising strategy but at the same time a product that worths *per se*. In addition to book trailers, publishers have also invested in the publication of scripts, stories of the films production and hybrid works (with photographs, interviews, testimonies, reviews, and the script), says the author (2014: 12).

These short animations take no more than one minute and forty-six seconds to be seen by future readers of the respective books. All book trailers aim to introduce the books, being published, in general, on the publishers’ websites, on the authors’ professional and personal websites, and on social media (such as Facebook or Instagram) to attract users and followers’

attention to the picture books in question. It is a way, through image, to promote the book, and, at the same time, it presents itself, via social media, as a way of maintaining a relationship with the printed content “with the aim of creating plots that dialogue with the content published in the medium printed” – being a bridge between “online and offline texts” (Figueiredo and Fontoura, 2018: 4, 7, 10). Beyond that practice, some are also responsible for reporting on the release of the picture book, such as *Achimpa* (2015).

As it can be proved, it is not an invasion of one by the other in the sense of assimilation and/or supremacy of one art by or over the other. Cinema has a secular history using and manipulating image from other arts; while literature realised, since the beginning of the 21<sup>st</sup> century, that can benefit from the versatile character of the image. It is about how illustration identifies itself in this environment. It is an area of dialogue on a controversial frontier between something that makes it distinctive and simultaneously in communication and partnership with other arts, making it a field that tests, transgresses, questions, imbues and reshapes constraints and borders.

## References

- Coelho, C. (2019). Life between frames. In P. Tavares, P. M. Teixeira, M. Madureira, J. T. Marques, M. Albino, S. Jorge, & I. Xavier (Org.), *Confia 2019 Proceedings 7<sup>th</sup> International Conference on Illustration & Animation* (pp. 21-22). 14-16 June, Viana do Castelo. Barcelos: Instituto Politécnico do Cávado e do Ave.
- Dena, C. (2009). *Transmedia practice: theorising the practice of expressing a fictional world across distinct media and environments* (PhD Dissertation). University of Sidney, Australia. Available in <http://talkingobjects.files.wordpress.com/2011/08/dissertation-bychristydena-transmedia-practice2.pdf>.
- Elleström, L. (2010). *Media borders, multimodality and intermediality*. London and New York: Palgrave Macmillan.

- English, S. C. (2008). *The Book Trailer Revolution: book marketing and promotion through digital video*. California: COSProductions. Available in [https://www.researchgate.net/publication/276376055\\_Becoming\\_Trivial\\_The\\_Book\\_Trailer](https://www.researchgate.net/publication/276376055_Becoming_Trivial_The_Book_Trailer)
- Figueiredo, V. L. F. (2014). Mercado editorial e novos circuitos da literatura. *Revista Recine*, n.º 11, 8-17. Available in [https://issuu.com/revistarecine/docs/revista\\_recine\\_2014\\_ebook](https://issuu.com/revistarecine/docs/revista_recine_2014_ebook)
- Figueiredo, V. L. F., & Fontoura, M. B. (2018). Virada visual: práticas de leitura e centralidade das imagens. In *COMPÓS. XXVII Encontro Anual da Compós*, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 05-08 June, Belo Horizonte.
- Hosea, B. (2019). Illuminating: mark making through projected light. In P. Tavares, P. M. Teixeira, M. Madureira, J. T. Marques, M. Albino, S. Jorge, & I. Xavier (Org.), *Confia 2019 Proceedings. 7<sup>th</sup> International Conference on Illustration & Animation* (pp. 19-20). 14-16 June, Viana do Castelo. Barcelos: Instituto Politécnico do Cávado e do Ave.
- Jenkins, H. (2007, March 21). Transmedia storytelling 101. In *Confessions of an ACA-FAN*. [Blog post]. Available in [http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia\\_storytelling\\_101.html](http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html). Accessed in December 20, 2019.
- Kinder, M. (1991). *Playing with power in movies, television, and video games: from muppet babies to teenage mutant Ninja Turtles*. Berkeley: University of California Press.
- Király, H. (2010). The dance of intermediality: attempt at a semiotic approach of medium specificity and intermediality in film. In Lars Elleström (2010), *Media borders, multimodality and intermediality* (pp. 199-210). London and New York: Palgrave Macmillan.
- Kuh, K. (1953). Catalogue of the exhibition *Léger*. Chicago: Art Institute of Chicago.
- Ljungberg, C. (2010). Intermedial strategies in multimedia art. In Lars Elleström (2010), *Media borders, multimodality and intermediality* (pp. 81-95). London and New York: Palgrave Macmillan.

- McLuhan, M. (1994). *Understanding media: the extensions of man*. Cambridge, MA, and London: MIT Press.
- Merino, F. A. L. F. (2015). *Narrativas Transmediáticas: O lugar do cinema* (PhD Dissertation). Universidade da Beira Interior, Covilhã.
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- \_\_\_\_\_ (2005a). There are no visual media. *Journal of Visual Culture*, 4.
- \_\_\_\_\_ (2005b). *What do pictures want? The lives and loves of images*. Chicago and London: Chicago University Press.
- Moura, P. V. (2012, December 12). Greve e Achimpa. Catarina Sobral (Orfeu Mini) LerBD. [Blog post]. Available in <http://lerbd.blogspot.com/2012/12/greve-e-achimpa-catarina-sobral-orfeu.html>. Accessed in January 13, 2020.
- \_\_\_\_\_ (2014, July 27). O meu avô. Catarina Sobral (Orfeu Negro) LerBD. [Blog post]. Available in <http://lerbd.blogspot.com/2014/07/o-meu-avo-catarina-sobral-orfeu-negro.html>. Accessed in January 13, 2020.
- Pethő, Á. (2010). Media in the cinematic imagination: ekphrasis and the poetics of the in-between in Jean-Luc Godard's cinema. In Lars Elleström (2010), *Media borders, multimodality and intermediality* (pp. 211-222). London and New York: Palgrave Macmillan.
- Rajewsky, I. O. (2010). Border talks: the problematic status of media borders in the current debate about intermediality. In Lars Elleström (2010), *Media borders, multimodality and intermediality* (pp. 51-68). London and New York: Palgrave Macmillan.
- Roda, E., & Loba, A. (2012). *Pensamientras/On Thoughts*. Porto: Edições Eterogémeas.
- Sjöberg, S. (2010). Media on the edge of nothingness: visual apostrophes in letrism. In Lars Elleström (2010), *Media borders, multimodality and intermediality* (pp. 124-134). London and New York: Palgrave Macmillan.
- Sobral, C. (2014). *O Meu Avô*. 2<sup>nd</sup> ed. Lisbon: Orfeu Negro. [1<sup>st</sup> ed. 2014].
- Sobral, C. (2015). *Achimpá*. 2<sup>nd</sup> ed. Lisbon: Orfeu Negro. [1<sup>st</sup> ed. 2012].
- Sobral, C. (2019). *Greve*. 2<sup>nd</sup> ed. Lisbon: Orfeu Negro. [1<sup>st</sup> ed. 2011].

Vassalli, P. (2019). Artists and masterpieces between Europe and the USA. In P. Tavares, P. M. Teixeira, M. Madureira, J. T. Marques, M. Albino, S. Jorge, & I. Xavier (Org.), *Confia 2019 Proceedings. 7<sup>th</sup> International Conference on Illustration & Animation* (pp. 15-17). 14-16 June, Viana do Castelo. Barcelos: Instituto Politécnico do Cávado e do Ave.

### **Filmography**

*Achimpa* [Book trailer, 01'42"]. (2012). Catarina Sobral (Dir.). Lisbon: Orfeu Negro. Available in <https://vimeo.com/53871556>

*Greve* [Book trailer, 01'46"]. (2011). Catarina Sobral (Dir.). Lisbon: Orfeu Negro. Available in <https://vimeo.com/32154081>

*O Meu Avô* [Book trailer, 01'45"]. (2014). Catarina Sobral (Dir.). Lisbon: Orfeu Negro. Available in <https://vimeo.com/85937575>

*Pensamientras/On Thoughts* [Animated Short Film, 02'33"]. (2012). André da Loba (Dir.). Available in <https://vimeo.com/50773240>



PARTE 4

## A RELAÇÃO COM O ESPAÇO



## **CINEMA THEATRES IN THE WORKS OF FRANCESCO JODICE AND URBONAS**

Eleonora Roaro

### **Introduction**

The experience of cinema, as stated by Robert Allen (2006: 48), “does not exist outside the experience of space, and, as such, is the product of historically specific, embedded material practices – of performance, of display, of exchange, of architecture, of social interaction, of remembering, as well as of signification and cinematic representations”. This spatial turn in Film Studies (Maltby, Biltreyst, & Meers, 2011) leads naturally to the investigation of the relationship between architecture, city and spectatorship through different methods, from archival materials to oral sources. Indeed, “the social history is also a spatial history: each event of cinema was a unique convergence of multiple individual trajectories upon a particular social site” (Maltby, Biltreyst, & Meers, 2011: 31). Not only is the topic interesting within academia, but also for artists, as cinema theaters – envisioned as apparatuses and forms of display – can open up new approaches to the film imagery, on one hand, and can investigate (semi) public spaces as a political tool, on the other. Thus, through two case studies, this paper will focus on cinema theaters and their architecture as a set for artworks that aim to relate to citizens, local history and the film mediation

of a place. In *La notte del Drive-In: Milano Spara* (2013), Francesco Jodice (Naples, 1967) created a drive-in set in the former Alfa Romeo factory in the southern periphery of Milano, on which footage from Italian crime movies from the 70s was projected; and Gediminas Urbonas (Vilnius, 1966) and Nomedas Urbonas (Kaunas, 1968) founded *The Pro-test Lab* (2005), which was a call to reclaim public space in the city of Vilnius and, in particular, to keep the city's largest cinema, the Lietuva, from being demolished. The projects, with different techniques and outcomes, both aimed to underline the importance of historical memory and the cinema as a place for social gathering.

### **Milano in the 70s between politics and *poliziottesco* movies: Francesco Jodice's drive-in**

On the 18th of September 2013, the project *La notte del Drive-in: Milano Spara*, by Francesco Jodice, took place at the Shed Alfa space (the former Alfa Romeo factory) at 21 via Faraday, Milano. It was set up like a real drive-in with a parking lot, a screen for projections, a truck selling grilled sausages and the audience sitting comfortably in cars. The movie screened during the night was a collage of footage from *poliziottesco* movies, a sub-genre of crime and action films popular in Italy throughout the late 1960s and the 1970s, which echoed the socio-political turmoil of the country at that time with plots about organized crime, car chases, vigilantism, heists, gun-fights and corruption. It would not have gone unnoticed that Alfa Romeo cars were used by the police, so the Shed Alfa space became the ideal place to host *La notte del Drive-in: Milano Spara*.



Image 1: *La notte del Drive-in*, Francesco Jodice, 2013.  
Courtesy of Francesco Jodice.

Francesco Jodice's work makes this film imagery collide with the Milano of today and the 70s. Indeed, the former Alfa factory is located in the southern periphery of Milano between Famagosta and Giambellino, former working-class areas where the historical nucleus of the Red Brigades was founded in the 70s, the city's heroin district was located in the 80s and a huge number of migrants live there today. Now it is partially undergoing a process of gentrification due to the fourth line of the underground (MM4), expected to open in 2023, and the proximity to the design district (via Savona and via Tortona). The drive-in was not only an art event for the art community, but it also became a cultural event and an occasion of social gathering for the inhabitants of that controversial neighbourhood, mimicking the role of third-vision cinema theaters before the advent of television in 1954 as Raffaele De Berti's (1991, 1996) studies reveal. In this sense, it was an attempt to imagine new processes within or outside the art world

and to find possibilities to make our relationship with arts less bound to the market. The event was promoted both to the art-going public and to the people living close to the former factory, widening up the catchment area and the attendance. As stated by Francesco Sala (2013) in a review: “At the end of the performance, there is a continuous beeping of horns, a chaotic and mechanical sign of appreciation which worthily substitutes the applause”.

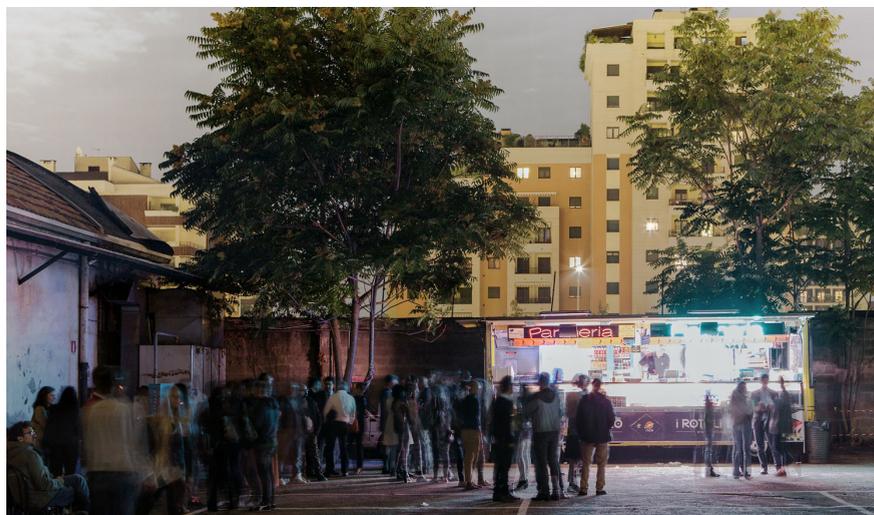


Image 2: *La notte del Drive-in*, Francesco Jodice, 2013.  
Courtesy Francesco Jodice.

The movie opens with a quote by the film critic Roberto Curti, who stated: “Today to recall the history of the poliziottesco genre means to remember who we were and what we became” (2006: 7). Between the 1950s and the 1970s, a dramatic metamorphosis of Italian society occurred due to a sudden process of modernization labeled “miracolo economico” (economic miracle): Italy in the mid-1950s was still, in many aspects, an underdeveloped agriculture – and an underdeveloped country –, which was by far the largest sector of employment (Ginsborg, 1990: 210). With the end of protectionism and the low cost of labour, it soon became one of the strongest economies in the world. Although “the state had played an important role

in stimulating rapid economic development, [...] it then failed to govern the social consequences” (Ginsborg, 1990: 240). As a result, the economic boom was not adequately followed by social reforms.

Reactionary neo-fascist groups, allegedly steered by secret services and possibly in connection with the CIA (Cento Bull, 2007), deployed what The Observer called a ‘strategy of tension’: subversive terrorist acts aimed at destabilizing the Italian government and ultimately prompting the return of an authoritarian, anti-Communist regime. The first of such events orchestrated by the neo-fascists, the massacre of Piazza Fontana in 1969, inaugurated a season of unprecedented extreme left- and right-wing violence that shook the country until the early 1980s, the *anni di piombo* (Years of Lead). (Diazzi & Tarabochia, 2019: 6)

This climate of instability, fear, and distrust reverberates in *poliziottesco* movies with working class people who wanted to act outside a corrupt and bureaucratic system. Ernesto Gastaldi, the screenwriter of *Milano trema: La polizia vuole giustizia* (1973), directed by Sergio Martino, stated:

If the movie was directed as I wrote it, it would have been the first one that described clearly the subversion of the State within the state. The real climate was about Italy, personified by the police, not acting like a democratic nation, but conversely: it laid bombs and hid the guilty people. It was unavoidable that anyone who wanted justice had to take the law into his own hands. (Spagnulo, 2018: 70)

Milano, often defined as the “moral capital” (Accorsi & Ferro, 2005: 8) of the country, with its industrial, peripheral and working-class atmosphere, was one of the ideal settings for noir and crime movies. Many were shot there, often containing the word “Milano” in the title followed by words such as violent, burning, trembles, hates. Among them: *Svegliati e uccidi* (*Lutring*) (1966), by Carlo Lizzani; *Banditi a Milano* (1968), by Carlo Lizzani; *I ragazzi del massacro* (1969), by Fernando Di Leo; *La mala ordina* (1972), by Fernando Di Leo; *Milano Calibro 9* (1972), by Fernando Di Leo;

*Milano Rovente* (1973), by Umberto Lenzi; *Milano trema: la polizia non può sparare* (1974), by Umberto Lenzi; *L'uomo della strada fa giustizia* (1975), by Umberto Lenzi; *Milano: il clan dei calabresi* (1975), by Giorgio Stegani; *Liberi, armati e pericolosi* (1976), by Romolo Guerrieri; *Milano violenta* (1976), by Mario Caiano; *San Babila ore 20: un delitto inutile* (1976), by Carlo Lizzani; *Milano... difendersi o morire* (1977), by Gianni Martucci; *Sbirro, la tua legge è lenta... la mia... no!* (1979), by Stelvio Massi. The footage from these movies was re-organized by Francesco Jodice in a 38-minute video, introduced by 10 minutes of sexist advertising from the Carosello chosen for its thematic associations (such as explosions, car crashes, violence against women...) and accompanied by the music made by Alessandro Sambini, which re-evokes the style of the *poliziottesco* movies' soundtracks. Particularly impressive is the presence of cars (including Alfa Romeo cars for the police): hands steering rhythmically or changing gear and feet pressing the pedals are hysterically edited together. Car chases were a topos in this movie genre, as in other films, such as a sequence of a car going towards burning garbage that was made for *Milano trema: la polizia vuole giustizia* (1973) and then reused in both by Sergio Martino, *Milano odia: la polizia non può sparare* (1975), by Umberto Lenzi, and *Roma a mano armata* (1976), by Umberto Lenzi (Spagnulo, 2018: 28).



Image 3: *La notte del Drive-in*, Francesco Jodice, 2013. Courtesy Francesco Jodice.

In another remarkable scene from Di Leo's *Milano Calibro 9* (1972) set in a strip club (which has inspired Quentin Tarantino and David Chase's "Bada Bing" in *The Sopranos*), Barbara Bouchet wears a bikini with coloured gems and improvises a dance. The scene is shot from below, with a close up of her private parts, which was considered shocking when the movie came out in the 70s.

Francesco Jodice's movie ends with this sentence that highlights the political engagement both of this movie genre, and of his own practice: "Between 1972 and 1979 more than 100 poliziottesco movies were shot in Milano, Roma, Napoli, Genova and Turin. The murders of Enrico Mattei, Aldo Moro, and Pier Paolo Pasolini occurred in the same period. This movie evokes the tensions of that time and invites us to imagine a different story of the country that we will never know". Thus, a strong connection with local memory and personal narratives is suggested.

### ***Pro-test lab* against the privatization of the Lietuva cinema, Vilnius**

*Pro-test lab* is a project started in 2005 by Nomeda (Kaunas, 1968) and Gediminas Urbonas (Vilnius, 1966) that mobilized citizens to action in reclaiming public spaces in the city of Vilnius, researching possibilities and forms of civic resistance. It is an archive of different protests and legal actions brought against the public spaces' privatization, in this case that of the Lietuva cinema. The name of the project itself is a pun: the protest is also a test, an attempt to do something which might fail; indeed, a laboratory, an on-going process. The assumption, as stated by Urbonas in the magazine *Domus*, was that in post-Soviet society protest was impossible due to the obstruction from the State and the market; moreover, they promoted an imitation of a neo-liberal democracy whose aim was consent.

Neoliberal conformity means, of course, avoiding antagonism while at the same time making use of it. In such a context it is very difficult to speak of protest. If protest is impossible, if resistance is unimaginable, what kind of artistic strategy might be used in order to generate some kind of protest? (Mari, 2008: 13)

How should the very idea of protest be effective, make sense to the community and bring about change? As stated by Doris Sommer: “The Urbonas project runs on the double motor of civic responsibility and experimental art. If it were not for civic commitment, Nomeda and Gediminas would not have taken this art assignment. And were it not for this work of art, Lithuanians would not have defended the political right to assembly” (Sommer, 2014: 73).



Image 4: *Pro-Test Lab*, Urbonas, 2005. Courtesy Urbonas.

After 1989, Lithuania started a process of privatization and demolition of previously public spaces. That was also the case of the Lietuva (which means Lithuania) state-run cinema, which opened in 1965 at 17 Pylimo street.

With its 1000 seats and 210-metre-square screen, it was the biggest cinema built in the country, as well as a remarkable example of Soviet Modernism. Located in the center of Vilnius, it was an important meeting place and cultural centre for the community. Indeed until 1985, the average attendance was of more than 1.84 million visitors with an income of 1 million rubles.

After the fall of communism, as stated by Sandra Frimmel and Mara Traumane (2018), Soviet architecture was considered a symbolic reminder of the past ideological regime and its intrusive urban planning policies. Many privatized buildings were demolished, restored and converted into supermarkets, casinos and condominiums. Between 1990 and 1991, the Lietuva cinema was reorganized into a UAB Lietuvos kino tetras (private limited liability company) with 93% of its shares owned by the Vilnius Municipality and 7% acquired by the fourteen employees of the cinema. At the beginning, the importance and the resonance of the Lietuva cinema within the community were recognized. In 1994, it became a member of Europa Cinemas, a Pan-European organization whose aim was to support European art-house and independent cinemas. The Vilnius Film Festival, established in 1995, was held there, contributing to the increase of its cultural role in the city. A State Land Lease Agreement was signed on the 4th of December 1994, which, according to article 8.1, bound the land lot to a specific use, the one of a cinema theatre. On two occasions, credit was obtained to modernize the building (551 000 € in 1997 and 724 050 € in 1998) and to adapt it to the technological requirements of the late 1990s. In 2002, the Vilnius City Municipality decided to privatize the cinema selling the Municipality shares at the privatization auctions, the first in May and the second in December 2002, both with the company UAB Region Investicija. The winning bid was placed in the second auction and it was three times less than in the first one, approximately 868 860 €. At the end of 2004, the Vilnius City Council changed the land used for cultural purposes to housing and multi-storey buildings. In 2005, Urbonas started the mailing list [vilma@vilma.cc](mailto:vilma@vilma.cc) (which ended up being signed by more than 200 people) in order to discuss the possibilities and methods of reclaiming public space.

In March 2005, the mailing list resulted in the opening of the *Pro-test lab*, an experimental and participatory action that consisted in occupying the empty ticket office of the Lietuva cinema. As described in the timeline, it was planned as a self-initiated space organized by a multitude of independent groups individually concerned with free exchange, self-education and imagination of space in action.

After April 2005, the citizens' action was mobilized also by the citizen movement "For Lithuania without quotation marks" (*Uz Lietuva be kabuciu*). Among the representatives were musicologist Tomas Bakucionis, heritage expert Jurate Markeviciene, filmmaker Vytautas Domasevicius, and artist Gediminas Urbonas. Different self-organized activities were held in the cinema and in the area outside, such as cooking classes (Home Made Cookies or Pilaf), an open forum (*Uz Lietuva* which aimed to discuss the situation and the future of the cinema), talks (such as Creative destruction: world and images), screenings organized by Pirate Cinema, DJ sets and live concerts.



Image 5: *Pro-Test Lab – Human-chain of Swimming Enthusiasts*, Urbonas, 2005. Courtesy Urbonas.

Also, gaming was an important component: ASK (Architecture Student Club) started a street game called *VIPmarket*, a version of *Monopoly* about real estate companies buying and selling heritage objects; *Apartment Block* was another street game that took place in the square in front of the cinema. Participants were invited to create an imaginary apartment as the cinema was subject to plans to become an apartment block. Some of the participatory acts were real protests, as can be seen in the pictures: the signs provocatively say “Unesco Protect Vilnius from Lithuanian!”, “More McDonalds” and “More skyscrapers!”.

An important action was the “Human-chain of Swimming Enthusiasts” that occurred on the 23rd of May 2005 on the former site of the privatized and demolished public swimming pool, in which people pretended to be still active during the performance: standing there in swimsuits, with towels, flip-flops and sun cream. According to Sandra Frimmel and Mara Traumane (2018), the activities of *The Pro-test lab* and its witty public interventions attracted the attention of popular media that also brought attention to the main topics of the campaign: the disappearance of common public space, lack of political and civic action and corrupt recklessness and over-presence of the privatization process. On the 10th of October 2005, UAB Regiono Investicija sold the shares of the Lietuva for 4 344 000 € to the company UAB Rojaus Apartamentai (*Paradise Apartments*). Detailed plans of the future destiny of the Lietuva cinema came out in 2006: it was to be demolished and the land redeveloped into apartment blocks. Not only was the cinema to be destroyed, but the square was also to disappear, and both of them to be esteemed as crucial sites of aggregation in the city center. This cultural importance was also highlighted by the citizens’ movement For Lithuania without quotation marks, who presented in July 2006 a written appeal to UNESCO Members of the World Heritage Committee concerning the destruction of cultural heritage. Also, a petition signed by more than eight thousand citizens For the cinema Lietuva and the cultural policy related to it was addressed to the President of the Republic of Lithuania,

the National Government, the Parliament, the Ministry of Culture, Vilnius City Municipality and Vilnius County. The petition could be found online (<http://www.culture.lt/peticija>) and underlined the exclusion of the public about the land use and the privatization. In the following year, a few legal actions (which brought about the administrative case Nr P-85-09), more petitions resulted in the creation of a new company LKT projektai by art collector Viktoras Butkus together with foundation Lords LB Opportunity Fund II. Their mission was to create a new project of residential building with a Modern Art Centre on the site of the Lietuva cinema, and an architectural competition was launched, which resulted in the delivery of thirty proposals.

In March 2015, art collector Viktoras Butkus announced his plan to build the Modern Art Centre instead of a residential building, which finally opened in 2018 with a total floor area of 3100 square meters. In this way, the cultural destination of the building was maintained and its role in the community preserved. In Studio Libenskid's website – who curated the architectural project –, it is described in this way: “Conceived as a cultural gateway that connects the 18th-century grid to the medieval walled city, the Studio Libenskid's design for the MO Modern Art Museum is a destination and new public space for the surrounding neighbourhood”.

*Pro-test-lab* is now an archive of the materials related to the artistic production staged as a campaign to claim public spaces, where the act of protesting creates a link between art and ethics, activism and resistance. It was part of the ongoing and itinerant exhibition “Disobedience Archive” curated by Marco Scotini, which took place in various countries from 2005 to 2015; including such locations as Van Abbemuseum, Eindhoven (2007); Raven Row, London (2010); MIT, Boston (2011); Castello di Rivoli, Turin (2013); SALT, Istanbul (2014). According to the curator:

Disobedience is then not the deliberate violation of the law, not even merely as a social context of opposition. Rather, it is an autonomous process of creating alternative subjectivities and of independent, innovative organization, which are no more than the same requisites on which current production activities are based. (Scotini, 2012: 189)

The lasting and complex legal process in which artists and their supporters were engaged is reminiscent of the legal battles constantly endured by environmental and heritage activist groups resisting corporate interests and fighting for community rights.



Image 6: *Pro-Test Lab*, Urbonas, 2005.  
Courtesy Urbonas.

## Conclusion

Both Jodice's *La notte del Drive-In* and Urbonas' *Pro-test Lab*, although using different approaches, techniques and targets, in a context of public art within (semi) public spaces, cross themes such as memory, activism, political commitment, local history and film history in relation to practices of cinema-going. By doing so, they try to revive these places – the former Alfa Romeo Factory and the Lietuva cinema – underlining their importance within their communities. And this attempt to give value to cultural places as places of social gathering is valuable in itself, in spite of its potential success or the contradictions it reveals in the art system.

## References

- Accorsi, A., & Ferro, D. (2005). *Milano criminale*. Roma: Newton Compton editori.
- Allen, R. C. (2006). The place of space in film historiography. *Journal for Media History*, 9(2), 15-27.
- Curti, R. (2006). *Italia odia: il cinema poliziesco italiano*. Torino: Lindau.
- De Berti, R. (Ed.) (1996). *Un secolo di cinema a Milano*. Milano: Il Castoro.
- De Berti, R. (Ed.) (1991). *Il cinema a Milano dal secondo dopoguerra ai primi anni Sessanta*. Milano: Università Cattolica del Sacro Cuore.
- Diazzi, A., & Tarabochia, A. S. (Eds.) (2019). *The Years of Alienation in Italy: Factory and Asylum Between the Economic Miracle and the Years of Lead*. London: Palgrave Macmillan.
- Dockx, N., Gielen, P., & Bauwens, M. (2018). *Commonism: a New Aesthetics of the Real*. Amsterdam: Valiz.
- Frimmel, S., & Traumane, M. (2018). *Kunst vor Gericht: Ästhetische Debatten im Gerichtssaal*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Ginsborg, P. (1990). *A History of Contemporary Italy: Society and Politics, 1943–1988*. London: Penguin Books.
- Maltby, R., Biltereyst D., & Philippe, M. (Eds.) (2011). *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*. Malden (MA): Wiley-Blackwell.

- Magni, D., & Giobbio, S. (2010). *Cinici infami e violenti: dizionario dei film polizieschi italiani anni '70*. Milano: Bloodbuster.
- Mari, B. (2008). *Nomeda & Gediminas Urbonas: devices for action*. Barcelona: MACBA Museo d'Art Contemporani de Barcelona.
- Pulici, D. (2019). *Milano Calibro 9 di Fernando Di Leo*. Roma: Gremese.
- Scotini, M. (2012). The Disobedient Class: Bottom-up Academes and Affirmative Education. In P. Gielen & P. de Bruyne (Eds.), *Teaching Art in the Neoliberal Realm: Realism versus Cynicism*. Amsterdam: Valiz.
- Sommer, D. (2014). *The Work of Art in the World: Civic Agency and Public Humanities*. Durham NA: Duke University Press.
- Spagnulo, P. (2018). *Milano odia la polizia non può sparare: storia di un cult nell'Italia degli anni settanta*. Milano: Milieu edizioni.
- Lietuva timeline (2007). Available in <http://www.vilma.cc/lietuva-timeline/>
- Poliziotteschi in formato blob per un drive-in d'artista: Francesco Jodice mette in scena a Milano le paranoie degli Anni Settanta, creando inedite analogie tra i thriller nostrani e la stagione del terrorismo (2013, September 23). Available in [arribune.com/tribnews/2013/09/poliziotteschi-in-formato-blob-per-un-drive-in-dartista-francesco-jodice-mette-in-scena-a-milano-le-paranoie-degli-anni-settanta-creando-inedite-analogie-tra-i-thriller-nostrani-e-la-stagio/](http://arribune.com/tribnews/2013/09/poliziotteschi-in-formato-blob-per-un-drive-in-dartista-francesco-jodice-mette-in-scena-a-milano-le-paranoie-degli-anni-settanta-creando-inedite-analogie-tra-i-thriller-nostrani-e-la-stagio/)
- The Pro-test Lab (2010, August 10). Available in <https://www.domusweb.it/en/art/2010/08/10/the-pro-test-lab.html>

## Filmography

- Banditi a Milano* (1968). Carlo Lizzani (Dir.). Italy: Dino De Laurentiis Cinematografica.
- I ragazzi del massacro* (1969). Fernando Di Leo (Dir.). Italy: Daunia Film, Belfagor Cinematografica.
- La notte del Drive-in: Milano Spara* (2013). Francesco Jodice (Dir.). Italy: self-production.
- La mala ordina* (1972). Fernando Di Leo (Dir.). Italy, Germany: Cineproduzioni Daunia 70, Dear Film Produzione, Hermes Synchron.

*Liberi, armati e pericolosi* (1976). Romolo Guerrieri (Dir.). Italy: Centro Produzioni Cinematografiche città di Milano, Staco Film.

*L'uomo della strada fa giustizia* (1975). Umberto Lenzi (Dir.). Italy: Aquila Cinematografica.

*Milano Calibro 9* (1972). Fernando Di Leo (Dir.). Italy: Cineproduzione Daunia 70.

*Milano... difendersi o morire* (1977). Gianni Martucci (Dir.). Italy: Ariete Cinematografica.

*Milano: il clan dei calabresi* (1976). Giorgio Stregani (Dir.). Italy: Cristina Cinematografica.

*Milano odia: la polizia non può sparare* (1974). Umberto Lenzi (Dir.). Italy: Dania Film.

*Milano rovente* (1973). Umberto Lenzi (Dir.). Italy: Telemondial.

*Milano trema: la polizia vuole giustizia* (1973). Sergio Martino (Dir.). Italy: Dania Champion.

*Milano violenta* (1976). Mario Caiano (Dir.). Italy: Jarama Film.

*Roma a mano armata* (1976). Sergio Martino (Dir.). Italy: Dania Film, Medusa Distribuzione, National Cinematografica.

*San Babila ore 20: un delitto inutile* (1976). Carlo Lizzani (Dir.). Italy: Dania Film, Medusa Distribuzione, National Cinematografica.

*Sbirro, la tua legge è lenta... la mia... no!* (1979). Stelvio Massi (Dir.). Italy: 3C Cooperativa Cinematografica Conero.

*Svegliati e uccidi (Lutring)* (1966). Carlo Lizzani (Dir.). Italy, France: Sanson Film, Castoro Film, C.I.P.R.A.

*The Sopranos* (1999-2007). David Chase (Dir.). USA: Home Box Office (HBO), Brillstein Entertainment Partners, The Park Entertainment.

## **BYUNG-CHUL HAN VA AL CINE: LA AGONÍA DEL EROS EN LA SALA DE PROYECCIÓN**

Juan José Domínguez López

### **Introducción**

Quiero comenzar con un recuerdo. Es el Cine Caleta, una sala de cine al aire libre en un recinto cerrado, en un barrio popular de Cádiz, la capital de la provincia más meridional de España. Las sillas son de hierro y están soldadas por filas. Su aspecto no es demasiado vistoso: la pintura que cubre el metal tiene numerosos desconchones y el óxido aparece por todos lados. Por otra parte, las paredes de la sala están encaladas y también tienen alguna que otra mancha de humedad debida a la proximidad de la playa, aunque la pintaron al inicio de la temporada, como cada verano. La gente va entrando aprovisionada de diversas chucherías entre las que dominan las pipas de girasol. Dentro, al fondo de la sala, bajo una especie de gran palco en una primera planta, también al aire libre, hay un bar donde los parroquianos beben cerveza o una *Fanta*. La gente habla entre sí. El aire trae aromas de la playa. Yo me siento en la planta de abajo. A ese enorme palco sobre el bar nunca me he atrevido a subir. Todo el mundo sabe que a ese lugar no se va a ver la película, sino a hacer el gamberro. La película comienza: es un *spaghetti western* protagonizado por Bud Spencer y Terence Hill, de la serie *Le llamaban Trinidad* (1970). Tiene numerosos arañazos y de vez en cuando aparece un corte de imagen que, debido al modo en que se sincroniza la imagen con el sonido en la

proyección en celuloide, pocos fotogramas después, también es de sonido. En ocasiones incluso hay secuencias prácticamente enteras cortadas. Cada vez que hay uno de esos cortes, gritan en la planta de arriba. Además, hay intervenciones comentando o respondiendo a los diálogos de los personajes o a las acciones que se ven en pantalla. Cuando la película termina, nos quedamos un rato dentro, hablando de la película o riéndonos de los comentarios, algunos de ellos muy divertidos, que hemos escuchado viniendo de la planta de arriba. Salimos del cine, pero lo sentimos parte de nuestra vida. Cuando algunos años después lo cierren y construyan en su lugar una residencia de estudiantes, no dejaré de sentir que han usurpado el espacio de mi memoria afectiva y, para el propósito de este artículo, un espacio de goce erótico, para sustituirlo por un espacio funcional.

### **Byung-Chul Han y la agonía del eros**

En su conocido libro *El erotismo* (1957), una de las obras fundamentales sobre el tema, Bataille define el erotismo como “la aprobación de la vida incluso en la muerte” (1957: 15). Siguiendo esta definición, otro filósofo más contemporáneo como es Byung-Chul Han, en su libro *La agonía del eros* (2014), pone de manifiesto que esta es una época donde se hace difícil, cuando no imposible, la existencia del erotismo, esa aprobación de la vida. Por otra parte, esa vida a la que se refiere Bataille no es cualquier vida, es la vida buena (una vida rica y llena de estímulos intelectuales y sensoriales) enfrentada a la llamada *mera vida*, como la llama Han (la vida anodina que carece de deseo). La vida buena sería la vida que trata de vivirse de acuerdo con lo que llamaríamos parámetros no comerciales, mientras que la mera vida sería la que dedicaríamos, dependiendo de nuestro nivel, a la mera subsistencia o al afán desmedido por obtener beneficios económicos de nuestro esfuerzo. Esta agonía del eros de la que habla Han se manifiesta de muchas maneras en nuestra sociedad. La ciudad, como lugar donde se pone en ejercicio la condición de ciudadano, es el espacio privilegiado donde se pueden observar muchas de las manifestaciones de esta agonía del eros. En el presente artículo hablaremos, en primer lugar, de los conceptos de *erotismo* y

*agonía del eros* para dejar claro su sentido en un momento en que la palabra erotismo suele asociarse a lo pornográfico, a pesar de que su sentido filosófico se encuentra en un espacio significativo muy distante de ese concepto para, posteriormente, observar cómo esa agonía se manifiesta en el entorno de la sala de proyección cinematográfica y mostrar algunas resistencias a la instauración definitiva de esa agonía.

## 1. El erotismo como concepto

Si bien el tema del erotismo ha sido tratado por parte de numerosos autores desde un punto de vista filosófico o incluso político (Marcuse, 1965), Georges Bataille es, probablemente, el pensador que más se ha detenido a analizar el papel del eros en nuestra sociedad. Ese eros que constituye, para este autor, uno de los fundamentos de la conversión de un simple homínido en un ser humano. Bataille, en su ensayo, fundamental para el tema que nos ocupa, *El erotismo* (Bataille, 1957), propone una serie de conceptos e ideas que pueden servir para analizar la sociedad actual desde el punto de vista de la atracción amorosa y de la pulsión que el hombre tiene por la vida frente a la muerte. Su ensayo propone la idea de que el ser humano es discontinuo debido a la manera que tiene de reproducirse, en la que cada individuo constituye un ser independiente de aquel que le da la vida casi desde el primer momento, frente a la reproducción de los animales celulares, por ejemplo. Esta discontinuidad hace que el ser humano busque la continuidad mediante la unión total con otros seres humanos. Esa unión total es imposible, por supuesto, pero ello no impide que haya experiencias cercanas a esa unión en las que muere, siquiera por un momento, el ego. De eso trata la experiencia erótica, de la abolición del ego en favor de otro ser, ajeno a mí, externo a mí, pero que se vuelve importante y necesario. El otro es siempre un reto. Es inaprensible del todo, indescifrable del todo, es imposible poseerlo, pero de esa imposibilidad nace la vida, el interés, la pasión, todo lo que lleva al ser humano a salir de sí mismo a buscar respuestas, a investigar, a crear. Este tipo de cuestiones van más allá de la cuestión sexual, por supuesto, pero se anclan mucho más en este aspecto.

El ser humano vive el sexo de un modo especial. De hecho, como Bataille expone a través de una interpretación de la historia y la antropología, el ser humano es un animal que, desde sus inicios, se queda desconcertado y sobrecogido por dos experiencias fundamentales: el sexo y la muerte. En los dos casos, dice Bataille, “se queda más o menos turbado y sin saber qué hacer, pero siempre su reacción difiere de la de los demás animales” (1957: 54). De la muerte y el sexo nacen las prohibiciones, las interdicciones básicas del ser humano y a partir de ellas, dependiendo de las circunstancias históricas, religión, etc., se va configurando una serie de costumbres y formas de entender la relación sexual y afectiva. Estas prohibiciones tratan de ordenar en lo posible el sexo y la muerte para que no interfieran en el orden social y en el trabajo, para que pueda construirse una sociedad humana organizada y funcional.

El erotismo, pues, se enfrenta a una transgresión desde el principio de los tiempos para poder desarrollar su poder vital, su capacidad generadora de vida. Se enfrenta al trabajo y al orden, de manera que quien más subyugado está al trabajo y al orden menos experiencias eróticas puede tener. La transgresión que supone el erotismo lucha desde siempre contra el poder que pretende domesticarlo. Una de las formas tradicionales de tratar de dominar el erotismo es el matrimonio, aunque, según Bataille, el matrimonio puede escapar a esta regulación puesto que aun cuando trate de regular el sexo, puede servir también como espacio para explorar el erotismo de un modo más profundo. En definitiva, la historia, en lo que se refiere al erotismo, ha sido la de un juego en el que los seres humanos trataban de llevar una vida erótica frente a los dictados del orden social que pretendía domesticar esa vida para reducirla a la mínima expresión o para aprovecharse de una mera función reproductora.

## **2. La agonía del eros**

En las últimas décadas, mucho después de que Bataille publicara su libro a finales de los cincuenta del siglo pasado, se ha producido un cambio social enorme, en el que el poder, entendido como las fuerzas económicas (más)

y políticas (menos) que conforman la sociedad; mezclado con el desarrollo de las comunicaciones, ha ido depurando el modo de eliminar el erotismo como fuerza creadora de vida para que los seres humanos se centren en el trabajo y la productividad. Para Byung-Chul Han, el otro pensador que traemos a colación, la destrucción del erotismo ha llegado a tal punto que, como ya he indicado, ha titulado uno de sus últimos ensayos *La agonía del eros* (2014). Para Han, el erotismo está agonizando por muchas razones. Para empezar, porque no reconocemos la otredad del resto de seres humanos (Han, 2014: 6 y ss.). ¿Y qué es la otredad? La otredad es la conciencia de que todas las demás personas son eso, otras, en última instancia completamente inaprensibles, completamente insustituibles, completamente libres, en definitiva. Esa conciencia de que el otro será siempre otro y nunca podremos aprehenderlo del todo es la que permite que exista el deseo, la necesidad erótica de completarme con los demás, de buscar la continuidad de mi cuerpo discontinuo, sabiendo que nunca llegaré a conseguirlo porque los demás son diferentes a mí, no son yo y, por lo tanto, no puedo/no debo invadir su espacio, su libertad, su unicidad, en definitiva, poseerlos.

Para Han, este es un momento especial y esencialmente narcisista de la historia en el que estamos gobernados por la ideología neoliberal del máximo beneficio económico y la máxima eficiencia, lo que conlleva una máxima valoración del trabajo por encima de cualquier otro deseo que pueda atacar su estatus como motor único de la sociedad. Esto lleva a que no haya reconocimiento del otro como algo distinto a mí, sino sólo como una extensión del yo que debe estar, no ya a mi servicio, sino plenamente de acuerdo conmigo a la hora de buscar esa máxima eficiencia. El otro no debe ser en ningún caso fuente de dolor o contradicción sino fuente de placer permanente. Las relaciones se fundan no en la atracción erótica por el otro, sino en la simple búsqueda de la consecución de mi gusto. Así, pueden darse, como mucho, relaciones de simbiosis en las que no hay lucha ni violencia, o de parasitismo en las que tampoco existe confrontación. El otro deja de existir como enigma y es sólo medio para mi placer, para mis objetivos. El amor como concepto queda reducido al sexo y el sexo, como campo de conflicto de esas

*otredades*, queda reducido a un simulacro en el que se sustituye el erotismo por el mecanicismo y el análisis cuantitativo. Frente al eros libre y transgresor que puede causar dolor y duda, se instauro el porno (Han, 2014: 25 y ss.). El porno es ordenado, tiene sus canales y sus leyes, está pensado para agradar a quien lo consume, no hay transgresión ni duda alguna (la única molestia que produce es contra las costumbres pequeño burguesas, pero no pone en duda el sistema social ni reta a los individuos más allá de forzar su catálogo de las llamadas buenas costumbres). Además, se puede comprar y vender, y entra dentro de la lógica del trabajo puesto que trabajadores son quienes se dedican a crearlo. Se comercializan los llamados artículos eróticos que entran también en ese orden del trabajo y el comercio. La relación erótica que presupone la alteridad se sustituye por una relación con cosas, objetos, imágenes, artefactos que están siempre al servicio de otra cosa que queda concretada y definida como orgasmo al que, como mucho, se le añaden los llamados *preliminares*, carentes de valor por sí mismos. Se cuantifica el número de orgasmos y se establece su calidad. Se habla del punto G, del clítoris o del pene como lugares, cosas, objetos donde se concreta la experiencia erótica, precisamente para dominar esta experiencia y reducirla a los escasos diez segundos que dura ese orgasmo. Se escriben novelas como *Cincuenta sombras de Grey* (James, 2011) o, como a mí me gusta llamarla en una traducción que considero más adecuada, aunque sea menos comercial, *cincuenta tonos de gris*, donde queda tasado cada movimiento, donde no hay erotismo alguno, sino transacción de acciones y placeres que se venden como eróticos cuando solo son pantomima y simulacro (Han, 2014: 14). Tonos de gris de la misma materia que se pretende oscura pero que es más blanca que un traje de primera comunión. Se sustituye el conflicto de salir a ligar – con la consiguiente posibilidad de fracasar – por páginas web como Badoo o Tinder. Reducimos la posibilidad de que nuestra pareja no sea como esperamos dándonos de alta en Meetic o E-Darling. El muy educado y mercantilista intercambio de pareja del *swinger* se prestigia como manera de vivir la libertad sexual. Y los casados que quieren evitar el conflicto con su pareja pueden darse de alta en Ashley Madison o Victoria Milan (nombres que podrían figurar en la portada de cualquier novela romántica del siglo

XIX) para tener una *aventura* discreta que, sin duda, no les llevará a una selva en el Orinoco sino, más probablemente, a una tranquila habitación de hotel de tres o cuatro estrellas pagada con tarjeta de crédito, no de color oro sino, esta vez sí, gris como el color de la sombra; aventura o simulacro de ella que, de nuevo, quedará circunscrita al círculo del trabajo, la eficiencia y el beneficio. Esa necesidad de reducir el riesgo en las relaciones que hemos indicado en los últimos ejemplos se ve también de los intentos por reducir el riesgo o las mínimas consecuencias de cualquier enfermedad en general en nuestras vidas. No se trata de que nos pongamos el cinturón de seguridad para evitar las consecuencias de los accidentes de automóvil o de que nos abriguemos para no resfriarnos, sino de la neurosis por la seguridad y la salud que antepone esa seguridad y esa salud a la libertad (Han, 2014: 19). Estamos pendientes y alerta ante la gripe A, el cáncer, las enfermedades del corazón, el sobrepeso, el colesterol, el ácido úrico, la falta de ejercicio... Si estamos enfermos, buscamos el modo de burlar los síntomas, dejando la cura de la enfermedad real en un segundo plano, para poder seguir trabajando o incluso nos negamos la posibilidad de enfermarnos porque eso es de débiles – cosa que el sistema se encarga también de dejar muy claro, recortando las posibilidades de baja por enfermedad –, mucho más si somos trabajadores por cuenta propia, a los que Han dedica bastante espacio. Si hace falta, sacamos fuera de nosotros los conflictos internos y les damos nombre de síndrome psicológico, de manera que el fastidio de volver de las vacaciones es ahora el síndrome post-vacacional, para el que se puede encontrar tratamiento y no tratar de asumirlo como frustración o, mucho peor, convertirlo en ira contra el trabajo. Y yendo más allá, nos conformamos con un pequeño sueldo que nos da lo suficiente para comer y no protestamos porque tal y como están las cosas no es bueno correr riesgos. No nos enfrentamos al poder por lo que podemos perder. En definitiva, queremos olvidar que ir a determinados lugares y hacer determinadas actividades supone un riesgo. Queremos volar en aviones, pero eliminar el riesgo de estrellarnos. Queremos hacer *puenting*, pero eliminar el riesgo de que se rompa la cuerda. Queremos asistir a fiestas y ferias multitudinarias, pero eliminar el riesgo de morir aplastados. Todos los riesgos nos parecen anomalías, cuando en

realidad muchos de ellos son consecuencias y correlatos lógicos de nuestros comportamientos. Si viviéramos la vida de un modo más erótico estaríamos más dispuestos a afrontar esos riesgos y decidir si merece la pena arriesgar la vida para volar, hacer *puenting*, ir al fútbol o asistir a una fiesta popular. En unos casos merecerá la pena y en otros no, pero quien vive una vida erótica no descarta las consecuencias negativas de su acción y las tiene en cuenta como posibilidad. Vivir entraña la posibilidad de morir, pero vivimos una vida de cobardes porque somos cada vez menos capaces de asumir el riesgo de morir. Y, como indica Chul Han (2014), sólo quien no tiene miedo a morir puede vivir libre. El esclavo prefiere serlo antes que enfrentarse a la amenaza de la muerte. En palabras literales de Han, “el eros, como exceso y transgresión se enfrenta tanto al trabajo como a la mera vida. Por eso el esclavo que trabaja y se aferra a la mera vida no puede tener experiencias eróticas, de deseo erótico” (2014: 36).

Según Han, el último paso en esa creación de una masa esclava, cobarde y poco erótica es la de la figura de trabajador por cuenta propia que he citado antes, tan ensalzado y valorado por el neoliberalismo, puesto que al convertirse en explotador de sí mismo deja de ser capaz siquiera de enfrentarse a su opresor. La misma persona es esclava y explotadora y se aboca al éxito es decir que es uno mismo el que se exige llegar a determinados objetivos, sean o no compatibles con la vida buena. Una vez instaurada esa figura el ser humano sólo trata de asegurar su supervivencia y de vivir sin contradicciones la *mera vida*. Una vida que carece de vivacidad porque teme a la contradicción, al fracaso, porque teme a la muerte.

### 3. Eros y aura

El concepto de eros puede relacionarse con otro que introdujo Walter Benjamin, el pensador alemán de la escuela de Frankfurt, para referirse al modo en que percibimos el arte. Benjamin se preocupó, a lo largo de su vida, de la relación entre el hombre y los objetos, y el hombre y la sociedad encarnada en la ciudad contemporánea. Estas ideas se desarrollan en varias de sus obras, si bien las más importantes y conocidas son su ensayo de 1936

*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Benjamin, 2008) y el conocido como *Libro de los pasajes* (Benjamin, 2005), una obra inacabada y laberíntica compuesta de miles de citas y notas sobre el tema de la ciudad, encarnada en París. Uno de los conceptos fundamentales que introduce este pensador es el de *aura*. El aura podría definirse como *el erotismo de los objetos*. Al decir que el aura podría ser el erotismo de los objetos, corro el riesgo de que alguien pueda confundir aura con fetichismo, entendido en el sentido que esta palabra tiene dentro de las conductas sexuales, pero, como ocurre con el concepto del erotismo en relación al porno, sin embargo, como veremos a continuación, al hablar del erotismo de los objetos, no nos estamos refiriendo, en ningún caso, a las connotaciones sexuales, o más bien genitales, que algunos dan a este tipo de conceptos. En este sentido, cuando Benjamin habla de aura, se está refiriendo al carácter que los objetos tienen como obra de arte, no a su capacidad de servir de objeto de excitación sexual ante su presencia. Benjamin introduce este concepto en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (2008) a la hora de hablar de cómo la reproducción de obras de arte mediante la fotografía y otros medios mecánicos había cambiado la percepción del arte. Benjamin dice que el aura es la “aparición irreplicable de una lejanía por cercana que ésta pueda hallarse” (2008: 56). En un momento anterior en el mismo ensayo, para explicar mejor su idea dice que “hasta a la más perfecta reproducción le falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia siempre irreplicable en el lugar mismo en el que se encuentra” (*Ibid.*: 53). Así, para que una obra sea artística debe tener aura, es decir, ser única y tener cierta *lejanía*, un espacio que puede ser definido en términos de distancia o tiempo, pero también en términos de función. Este modo de definir el aura recuerda a lo que hemos dicho sobre la necesidad de reconocer la otredad y ser conscientes de la distancia insalvable, que separa a las personas; que consideremos al otro como sujeto libre, único e irreplicable. Por supuesto, el erotismo sigue siendo patrimonio exclusivo de los seres humanos. Es decir, la Gioconda (1503) puede que tenga aura pero no erotismo. O lo que es lo mismo, puedo sentir que mi relación con el cuadro es aurática, pero decir que es erótica supondría otorgarle cualidades humanas que no tiene. Tal vez conviene dejarlo

claro en un mundo que sigue confundiendo erotismo con pornografía y que trata de otorgar a los objetos cualidades eróticas como estrategia comercial.

Digamos que lo que se define como agonía del eros en el mundo de los seres humanos puede definirse como muerte del aura en el mundo del arte. La digitalización unida a la distribución en redes de las obras hace desaparecer su aura casi completamente. Por un lado, la calidad de la cada vez más alta definición (4K, 8K, UHD), y la inmediatez que ofrece la distribución por internet (con Netflix a la cabeza de este tipo de distribución), elimina casi cualquier lejanía (Han, 2014: 31). No es casualidad que la industria del porno, antítesis, como vimos, del erotismo, sea la que espolee el uso de la mayor definición posible en la imagen, apuntándose la primera a la producción en 4K o UHD, por ejemplo, y obligando que se desarrollen sistemas para poder distribuir esos contenidos de un modo eficaz.

#### **4. La agonía del eros/aura en la sala de cine**

Una vez establecidas las bases para esta reflexión sobre el erotismo y su agonía, es posible vislumbrar algunos de sus síntomas en la manera en que nos relacionamos dentro de los espacios de la ciudad. Hemos escogido el de la sala de cine por considerarlo paradigma de estos cambios en el que un espacio de celebración festiva y erótica ha sido transformado en un espacio de ejecución esencialmente tecnológica, en el que prima su explotación económica.

Para comenzar, la digitalización de la proyección cinematográfica ha hecho que olvidemos con una facilidad pasmosa la proyección con celuloide. Ya no hay cortes en la película. Tampoco hay temblores en la pantalla provocados por las vibraciones del motor. No hay arañazos. No hay cambios de la textura de la imagen ni diferencias en el color entre un rollo y otro. El sonido no tiene cortes tampoco, ni se escuchan ruidos extraños o chasquidos por el desgaste de la banda de audio en el celuloide. La imagen y el sonido de cada película es exactamente igual en todas las pantallas desde el estudio donde se ha rodado la película en Hollywood o París hasta una sala de cualquier

multicines. Nadie puede negar que se ha conseguido una perfección técnica, que ahora el cine se ve y se escucha perfectamente en cualquier lugar pero, a cambio, se ha consagrado un hecho que iba extendiéndose desde las grandes ciudades hacia la periferia desde los años 80 del siglo pasado, es decir, convertir la sala de cine en el espacio de una experiencia aséptica de ejecución técnica perfecta en lugar de ser lugares de encuentro social donde las películas podían ser motivo de acuerdo o disensión y, en caso extremo, incluso de comentario. Al espectador se le ha convencido de que lo importante del hecho de ver una película es la perfección técnica de esa proyección y no el aspecto social. La planta superior del Cine Caleta se habría quedado sin posibilidad alguna de criticar la proyección digital. La imperfección de lo analógico, por lo tanto, espolea la relación erótica con el mundo, mientras que la perfección de lo digital nos convierte en meros consumidores de un producto perfecto que trata de eliminar cualquier roce con el mundo real.

En paralelo con la entronización de la calidad técnica de la proyección, el antiguo ambigú o cafetería del cine ha sido sustituido, en la mayor parte de los casos, por una barra al estilo de los restaurantes de comida rápida. De nuevo, nos encontramos con un síntoma clave de cómo se entiende el acto de asistir a una proyección. La perfección tecnológica, aséptica, de la proyección, se une a la sustitución del bar tradicional (un espacio esencialmente social) por un restaurante de comida rápida (un espacio esencialmente de consumo). Por supuesto, no es que la técnica no tenga ninguna importancia o que vender palomitas sea algo terrible. A lo que nos estamos refiriendo, con respecto a las ideas que tratamos de desarrollar en este artículo, es al hecho de que la supremacía técnica (de la proyección) y económica (de la venta de la mayor cantidad de palomitas y otras chucherías) le deja poco espacio al carácter social de ambos actos (ver una película, y comer palomitas y compartirlas).

Parte de la progresiva pérdida de espectadores del cine creemos que tiene que ver con lo indicado anteriormente. Si lo que importa es la calidad técnica y comer unas palomitas sin más, se puede hacer en casa. Los sistemas de *home cinema* ofrecen en este momento una calidad técnica que puede

estar a la misma altura de la sala de cine. Así, el espectador no percibe que la sala de cine le ofrezca algo que él no pueda conseguir en el salón de su casa. Cuando la proyección de cine se convierte en un acto tecnológico, la otredad se convierte en una molestia insuperable. La posibilidad de que haya otras personas, otros cuerpos asistiendo a la proyección puede que me impida una ejecución perfecta de la proyección: la altura considerable de quien le toque en el asiento de delante, un asiento en una posición no ideal con respecto al centro de la pantalla y los altavoces... El espectador se ha vuelto exquisito en este sentido, pero lo ha hecho porque a la vez que se le ha convencido de que lo que importa es la técnica de la proyección, se le ha ido sustrayendo la posibilidad del disfrute añadido por el hecho de compartir un espacio colectivo.

En la medida en que el espacio de exhibición ha dejado de ser social, se ha ido convirtiendo en un lugar anodino, carente de aura. Ya hemos hecho referencia a la conversión del ambigú en una barra de franquicia de hamburguesas, pero es que la misma sala de cine también ha sucumbido a esta imposición tecnológica. La sala de cine ya no es *bella*, sino que cada una de ellas es esencialmente igual a todas las demás salas de cine del mundo: una moqueta grisácea o rojiza cubre las paredes de un espacio cuadrangular donde se colocan sillones exactamente iguales a cualquier otro multicines. La noción definida por Mac Auge de los *no lugares* (Auge, 2003) ha llegado también a la sala de proyección a pesar de que pudiera dar la impresión de que era complicado que llegara a introducirse en los espacios dedicados a las manifestaciones artísticas. La otredad, que podría provocar la presencia de elementos ornamentales que no responden a una exigencia tecnológica, queda de nuevo eliminada.

Hay un modo de otredad más, que se corresponde con la necesidad de trasladarse al cine para ver una película. Ya hemos hablado de cómo el *home cinema* elimina la necesidad de trasladarse desde el sofá de nuestras casas a una sala que puede estar lejos. Hace no mucho, las salas se encontraban en el centro de las ciudades, integradas dentro del conjunto urbano que componía la vida cotidiana de los ciudadanos. Cada una de ellas era diferente en

su decoración, sus sillones, etc. Algunas más elegantes, otras más rústicas, pero cada una con un carácter propio. En el centro de las ciudades grandes esas salas han ido siendo despojadas de sus caracteres diferenciales para pasar a parecerse lo más posible entre todas ellas en pro de la ejecución técnica, pero en las ciudades pequeñas las salas que estaban en los centros de las ciudades han sido convertidas en supermercados, tiendas de ropa o, en el mejor de los casos, librerías, mientras que los grandes cines, en correspondencia con su carácter tecnoeconómico, se han ido situando en centros comerciales apartados de donde vive la gente su día a día. Trasládarse es incómodo porque ya hay otredad en el mismo acto de hacerlo. Para ello, los cines actuales tratan de reducir al mínimo esa molestia, vendiendo las entradas por internet y reduciendo el acto de ir al cine a presentarse puntual para la ejecución técnica de la película en la sala. Así, el espectador que acude al cine lo hace por el tiempo imprescindible, fuera de la urbe, con las comodidades apropiadas y justas. En el espacio del centro comercial, como su propio nombre indica, cualquier interacción que se desee efectuar deberá estar mediada por el comercio, dado que los espacios no han sido pensados para pasear o disfrutar del paisaje y la charla distendidos, sino para consumir: ver y oír la película, comer, beber y marcharse. Por supuesto que en la proyección tradicional había también un elemento de comercio y de consumo, pero ese elemento estaba supeditado siempre al elemento principal, que era la socialización que ese consumo vehiculaba. Precisamente por ello, creemos que los espectadores echan de menos ese carácter social de la proyección cinematográfica. Prueba de esto es el modo en que triunfan las llamadas *fiestas del cine* españolas en las que el abaratamiento de las entradas favorece la asistencia masiva a las salas. Por otra parte, hay diversos espectáculos que usan el cine como base y también se convierten en momentos de socialización como las proyecciones con música en directo, o los eventos *sing-along* en los que se anima al público de películas musicales a disfrazarse y cantar a la vez que suenan las canciones en pantalla... A los seres humanos nos sigue atrayendo la posibilidad de socializarnos en un espacio que, aparte de proyectar películas tenga otras cualidades. Buscamos eventos únicos porque deseamos tener la posibilidad de relacionarnos

eróticamente en un espacio donde las obras de arte puedan recuperar su aura. Cuando tenemos oportunidad de compartir eróticamente un espacio no estamos tan pendientes de la corrección técnica de la proyección o del consumo añadido que se produce mientras se asiste a la proyección.

### **Conclusiones: resistencias analógicas**

El panorama que plantea Byung-Chul Han es bastante desolador. Se podría seguir analizando otros espacios ciudadanos, comprobando hasta qué punto una cierta función *técnica* se prioriza sobre su función *erótica*: el espacio de la calle y la plaza, convertidos en lugar de paso/transacción comercial (terrazas de bares y restaurantes) y no en lugar de encuentro; la universidad convertida en lugar de formación profesional y no en lugar de debate de ideas; el hogar convertido cada vez más en lugar de ejecuciones tecnológicas (*home cinema, cocinas inteligentes*) y menos en lugar de convivencia familiar, etc. En algunos casos, la agonía del eros es más evidente. En otros su penetración es más leve, pero en todos se podría atestiguar una cierta presencia de esa agonía.

A pesar de que pueda parecer que la agonía del eros está en avance, parece que también hay unas ciertas resistencias, que podríamos llamar *analógicas* a la eliminación de la relación erótica dentro de los espacios de la ciudad. Se trata de la aparición de lugares donde se prioriza la interacción humana sobre la función tecnológica, económica, o de cualquier otra para la que se haya creado ese espacio. En este sentido, el avance de la economía colaborativa ha creado espacios donde la interacción humana se hace presente de un modo casi inevitable. En el terreno digital, por ejemplo, las campañas de *crowdfunding* crean comunidades de personas que no son sólo inversores económicos, sino también promotores emocionales de las ideas u objetos que tratan de crearse y, hasta cierto punto, socios de una misma comunidad que comparte unos ciertos valores, pero yendo al terreno más concreto de este artículo, esta misma economía colaborativa ha dado lugar a los llamados espacios de *coworking*, que se han expandido rápidamente. Estos espacios podrían ser sólo un modo de compartir gastos comunes entre

varias empresas o autónomos, pero en realidad son lugares donde el contacto humano con los otros sirve para generar nuevas ideas y para fomentar nuevas experiencias. De este modo se recorre el camino inverso al que hemos mostrado en los puntos anteriores: un espacio en principio dedicado a la actividad económica básica del capitalismo, la empresa, se convierte en un espacio de interacción erótica que, por supuesto, no sólo no destruye la función inicial, sino que la enriquece.

La conversión de la sala de cine en un espacio cada vez menos humano y cada vez más meramente tecnoeconómico se da incluso en aquellos comercios que más resistencia podrían poner a la agonía del eros: los dedicados al consumo de bebidas (bares, cafeterías, pubs, etc.). En concreto, la proliferación de las franquicias crea un tipo de establecimiento en los que lo único que importa es la marca franquiciada, asociada a unos ciertos valores abstractos de *servicio* o *producto*, lo que convierte a los camareros y encargados de estas tiendas en una especie de servidores anónimos, sustituibles en cualquier momento por otros igualmente anónimos. Esto dificulta una identificación entre el espacio, el trabajador y el cliente, e impide que se creen vínculos personales entre ellos. Sin embargo, en paralelo o en oposición a esta tendencia aparecen otras dos que serían las de la librería café y la del café teatro (en un sentido muy distinto del que tenía este nombre en el siglo XX), donde el dueño es alguien concreto que trata de fidelizar a la clientela, a la que conoce y con la que interactúa en un nivel emocional, intelectual y erótico.

La aparición de salas de cine alternativas también dice mucho del deseo de los espectadores de recuperar la parte social de la proyección cinematográfica. La sala de cine puede ser un bar donde se proyectan películas clásicas o salas de cine cuya programación se basa en películas pequeñas o también clásicas, que crean un tipo de público que desea compartir con otros sus ideas sobre lo que acaban de ver. Mención aparte merecen las filmotecas, que, como ocurre en el caso de la española, ofrecen la oportunidad de asistir a proyecciones en una sala restaurada sin haber sido convertida en una mera sala de ejecución técnica, sino un lugar donde ir a ver cine se convierte

en un acto casi de reivindicación política de una forma de ver y oír que nos vuelve a conectar con la esencia más profunda y menos comercial de los seres humanos.

Ante la negación de esa vida más allá de la muerte, los pensadores, más que ser simples cronistas de una realidad desoladora, pueden tener un papel importante a la hora de promover y detectar cuantas resistencias eróticas se puedan poner por delante de esa amenaza de convertir la vida, la vida buena, en una mera vida. Esas resistencias podrían ir en el sentido de mantener una relación analógica con nuestro entorno y con otros seres humanos, una relación en la que los seres se comuniquen como cuerpos y no sólo como entes virtuales, una relación en la que los espacios no son solo escenario de la ejecución de una función técnica o económica sino, fundamentalmente, lugar de interacción erótica, donde el otro es reconocido como tal, sea para aceptarlo o para confrontarlo, pero nunca para negarlo u obviarlo.

### Referencias bibliográficas

- Augé, M. (2003). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Bataille, G. (2013). *El erotismo*. Barcelona: Tusquet editores.
- Benjamin, W. (2008). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. In Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (Eds.), *Obras*, libro I/vol. 2. Alfredo Brotons Muñoz (Trad.). Madrid: Abada Editores.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los Pasajes*. Edición de Rolf Tiedemann, traducción de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. Madrid: Akal.
- Domínguez, J. J. (1996). El león fue a comprar. Un análisis de la música de supermercado. *Gittcus*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Han, B. C. (2015). *La agonía del Eros*. Barcelona: Herder.
- James, E. L. (2011). *Cincuenta sombras de Grey*. Barcelona: Grijalbo.
- Marcuse, H. (1965). *Eros y Civilización*. Barcelona: Seix Barral.

# O FORA DE CAMPO NO CINEMA E NAS ARTES: PARA UMA POÉTICA DA AUSÊNCIA

Luís Nogueira

Fernando Cabral

## 1. Definição e desdobramento

O nosso ponto de partida nesta reflexão comporta uma dupla dimensão: uma tentativa de definição e uma proposta de expansão do conceito de fora de campo. A que nos referimos quando falamos de campo? Queremos acreditar que estamos a falar, desde logo, do campo de visão. Ou seja, o que está fora de campo é o que não se vê. Inevitavelmente, a frontalidade do olhar instaura a primeira operação de inclusão e exclusão: existe o que vemos e o que não vemos, o que está à nossa frente, e o que está em redor ou o que está atrás de nós. Deste modo, podemos dizer que o fora de campo é uma condição intrínseca do ser humano, tanto da sua cognição como da sua corporalidade. Toda a percepção é simultânea e incontornavelmente uma operação de seleção e demarcação.

Na realidade, se analisarmos o termo nas diversas línguas, vemos que a elasticidade da noção de fora de campo e afins é bem vasta: ao lado da expressão *fora de campo* podemos encontrar o *fora de quadro*, o *fora de plano*, o *hors-champ* e o *hors-cadre* franceses, o *off-screen* e o *off-camera* ingleses, ou mesmo, por contiguidade concetual, o *obsceno* (fora de cena) teatral, o *off the record* jornalístico e o *off-line* cibernético. Em todos os casos se remete para uma exterioridade, um avesso, um reverso, um outro lado, um lado de lá. Uma exterioridade que a perspectiva

na pintura renascentista assinalou veementemente e que o cinema venceu ainda mais. É a partir do cinema que a imagem – e as imagens – passa a existir primordialmente por correlação com outras imagens... ausentes. De dois modos: é a sucessão regular de fotogramas que criará a ilusão de movimento, como se vê em todo o cinema, e particularmente no cinema de animação; é a sucessão de planos que, através da montagem, faz advir novos sentidos às imagens que, cada uma por si, não possuem. É também no cinema que, com o plano sequência, a imagem se confronta ao mesmo tempo com os seus limites e o seu potencial, tanto temporais como espaciais, em que um movimento numa determinada direção e durante uma certa duração vai abandonando algo e adentrando algo.

Mas se o cinema nos deu a definição mais comum, eventualmente mais precisa, de fora de campo, ele não a esgota e bem podemos e devemos falar de fora de campo noutros âmbitos e noutras artes. Para isso, precisamos de abandonar a ancoragem visual a que o conceito usualmente está ligado e expandi-lo para um campo semântico mais vasto no qual possamos incluir ideias como: ausente, virtual, latente, sugerido, aludido, transcendente, proibido, interdito, secreto, insinuado, invisível, opaco, oculto. Estas são algumas das palavras-chave a partir das quais a operacionalidade semântica da noção de fora de campo se torna possível. Como se pode constatar, a grande questão – ligada à exterioridade, necessariamente – é a da ausência. Uma ausência, como referimos, intrinsecamente antropológica, cuja relevância cognitiva e mesmo existencial não é menor do que a presença. Assim, se a vida é o presente, já o nascimento e a morte assinalam precisamente o grande fora de campo, na medida em que remetem para o que cada indivíduo não era e o que não será, o passado pré-uterino e o futuro pós-ssepulcral. Verificamos, pois, que para lá da dialética do campo e do fora de campo no cinema, existe uma potencialmente vasta desmultiplicação da ideia de ausência também nas outras artes.

Talvez valha a pena, por isso, experimentar um desdobramento da problemática e adiantar a hipótese de variados foras de campo, ou de várias instâncias em que ele se pode manifestar: o físico e o psicológico, o poético

e o epistemológico, o narrativo e o conceitual, o semiótico e o retórico, o filosófico e o cultural. O primeiro desdobramento diz-nos que, a existir um fora de campo físico e um psicológico, um poderia ajudar-nos a reconhecer e justificar a consideração de um fora de campo palpável, material, em artes como a arquitetura, a escultura, a pintura ou a dança, artes eminentemente visuais, ao passo que o outro permitir-nos-ia falar de fora de campo na literatura, na poesia ou na música, artes eminentemente sonoras. Um poderia apontar-nos os limites do conceito, prescrevendo o fora de campo a um fenómeno palpável ou mensurável, o outro poderia abrir todas as possibilidades do fora de campo a uma dimensão a-histórica e a-cronológica que englobasse a memória e a imaginação, todo o passado e todo o futuro.

O segundo desdobramento, entre o poético e o epistemológico, ajuda-nos a perceber que o fora de campo pode ser, e é, entendido como um recurso criativo valioso – o que se constata nas artes em geral, e em particular no cinema –, mas também como um recurso epistemológico que nos permite averiguar ou criar condições de conhecimento específicas: pensemos na forma como cenas de sexo e violência são (ou não) mostradas, como se distingue usualmente o pornográfico e o erótico, ou como o desconhecido ou o imprevisto, o suspense ou a surpresa, sempre advêm do fora de campo.

O terceiro desdobramento, entre o narrativo e o conceitual, tem implicações vastas: a narrativa tende a beneficiar o fora de campo (basta pensarmos na narrativa cinematográfica, mas também na banda desenhada, por contraponto com a pintura ou a fotografia, meios não primordialmente narrativos), o que pode ser constatado em operações como a elipse e outras anacronias, como o *flashback* ou a não linearidade, mas também no *twist* ou no final em aberto, os quais não são mais do que, no primeiro caso, uma estratégia que exige que a verdade esteja necessariamente em fora de campo, e, no segundo, que a verdade fique para sempre fora de campo. O conceitualismo, por seu lado, parece ser avesso ao fora de campo, na medida em que procura objetivar uma definição clara e fechada. E, no entanto, a proposta da arte conceitual dos anos 60 e 70 era precisamente de que a obra estava intrinsecamente fora de campo, existindo apenas na mente do espectador, limitando-se a sua materialidade a um humilde enunciado.

O quarto desdobramento remete para duas disciplinas em que o fora de campo é fulcral: na retórica, onde o objetivo do discurso é sempre levar o auditório de uma crença ou uma convicção para uma outra que sempre esteve fora de campo; na semiótica, onde o processo de significação implica sempre o fora de campo, seja à maneira peirceana do signo como representação de um ausente, seja à maneira saussureana do eixo paradigmático como um (fora de) campo de possíveis, dos quais apenas um pode ser atualizado no eixo sintagmático; seja de uma diacronia que deixa fora de campo o presente ou de uma sincronia que deixa fora de campo o passado.

O quinto desdobramento é entre o filosófico e o cultural. O primeiro deste par, por sua vez, conhece ainda uma outra desmultiplicação, entre o fenomenológico e o metafísico, em que cada um deixa em fora de campo o outro: se atendemos ao fenómeno, não atentamos ao que o transcende; se aspiramos ao metafísico, deixamos de aceder ao fenómeno. De uma forma ou de outra, são todas as grandes questões filosóficas, nas quais não é difícil intuir as reminiscências fundadoras platónicas e aristotélicas, que o fora de campo coloca dentro e *fora de jogo*: o virtual e o potencial, o real e o atual, o sensível e o inteligível, o ideal e o material, o possível e o factual. Quanto ao fora de campo no âmbito da cultura é também ele de vastas consequências: desde logo, porque a morte e a vida são o grande fora de campo – a morte como o grande mistério, pós-sepulcro, e a vida como o grande segredo, pré-ventre. Mas também porque a teologia nos diz que o divino é o nunca visto, nunca visível –, Deus está sempre em fora de campo. Como, aliás, estão a magia e o milagre, mas também os seus equivalentes seculares: a tecnologia e o axioma.

Aqui chegados, parece-nos vantajoso o entendimento do fora de campo como uma espécie de sinédoque concetual de um conjunto de fenómenos análogos que ocorrem no cinema e nas demais artes, em todos os casos remetendo para uma dialética e uma poética da ausência, dos quais nos ocupamos de seguida.

## 2. Cinema

Se até ao surgimento do cinema a distinção entre artes do tempo e artes do espaço parecia suficientemente estável e consensualizada na sua caracterização, com a sétima arte estas duas instâncias acabam por se imbricar e, a partir daí, parece mais acertado e inevitável falar de uma arte do movimento, capaz de congregiar aquelas duas dimensões. De algum modo, é como se no cinema convergissem considerações tão distantes no tempo, mas ao mesmo tempo tão paradigmaticamente fundadoras, como as de Santo Agostinho sobre o tempo e as de Alberti sobre o espaço. O primeiro, no livro XI das suas *Confissões* (2010), pergunta:

Que é, pois, o tempo? Quem poderá explicá-lo clara e brevemente? Quem o poderá apreender, mesmo só com o pensamento, para depois nos traduzir por palavras o seu conceito? E que assunto mais familiar e mais batido nas nossas conversas do que o tempo? Quando dele falamos, compreendemos o que dizemos. Compreendemos também o que nos dizem quando dele nos falam. O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém mo perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei. Porém, atrevo-me a declarar, sem receio de contestação, que, se nada sobreviesse, não haveria tempo futuro, e se agora nada houvesse, não existiria o tempo presente. De que modo existem aqueles dois tempos — o passado e o futuro —, se o passado já não existe e o futuro ainda não veio? (Santo Agostinho, 2010: 310)

Já Alberti, no livro I do seu tratado *Da Pintura*, diz-nos como representar devidamente as coisas no espaço: “Inicialmente, onde devo pintar, traço um quadrângulo de ângulos retos, do tamanho que me agrada, o qual reputo ser uma janela aberta por onde possa eu mirar o que aí será pintado” (1999: 94).

Como se vê, a dialética entre campo e fora de campo é também uma dialética entre espaços (heterotopia) e entre tempos (heterocronia). Mas a questão do espaço e do tempo nas artes conheceria em Lessing um momento de particularmente profícua reflexão. Em *Laocoon: An Essay on the Limits of Painting*

*and Poetry*, obra de 1766, Lessing fala-nos das artes do espaço, assentes na simultaneidade, e das artes do tempo, assentes na sucessividade (p. 101). Se partirmos desta distinção e caracterização, quase podíamos afirmar que onde as artes do espaço tendem a privilegiar o campo, precisamente porque nele tudo parece condensar-se simultaneamente (como na pintura), as artes do tempo tendem a privilegiar o fora de campo, precisamente porque algo está sempre latente e prestes a surgir, ao mesmo tempo que algo vai sempre sendo abandonado ou ultrapassado (como na poesia).

Em Hegel (2002), por seu lado, a questão do espaço e do tempo pode ser desdobrada em dois outros pares conceituais: o material e o espiritual, num caso, e o exterior e o interior, no outro. Se quisermos extrapolar a partir desta divisão hegeliana pré-cinemática, podemos sugerir que o cinema estaria então numa espécie de ponto nevrálgico, a meio caminho entre as artes do espaço e as artes do tempo, entre a materialidade e a espiritualidade, entre a exterioridade e a interioridade, entre o campo e o fora de campo, ora se aproximando da pintura, da escultura e da música quando percorre o vetor do espaço, ora se aproximando da dança, da música e da poesia quando percorre o vetor do tempo.

Com Ricciotto Canudo, já em plena era cinematográfica, e o seu manifesto *O Nascimento da Sexta Arte* (de 1911, atualizado em 1923), a conceção do cinema como a súpula e a fusão das restantes artes, tanto do espaço (imóveis ou plásticas) como do tempo (móveis ou rítmicas), ganha a sua formulação taxonómica definitiva na noção de sétima arte que não mais descolaria a atividade fílmica. O cinema é agora a arte moderna por excelência.

Anos mais tarde, André Bazin, num dos seus ensaios, denominado *Pintura e Cinema*, vai defender que “a moldura polariza o espaço para dentro; tudo o que o ecrã nos mostra, ao contrário, supostamente se prolonga indefinidamente no universo. O quadro é centrípeto, o ecrã é centrífugo” (1991: 173).

A moldura e o ecrã podem então ser vistas como extensões do olhar; mas uma guia-nos para o interior, no seguimento da perspetiva renascentista

albertiana, o outro convida-nos para o exterior, no seguimento da montagem eisensteiniana. Adotando as ideias de Arnheim, em *O Poder do Centro* (1990: 18), sobre a composição centrada, poderíamos dizer que o campo é organizado pelo poder apaziguador do cêntrico, ao passo que o fora de campo é desorganizado pelo poder desestabilizador do excêntrico – em ambos os processos, as molduras ou a sua ausência têm uma função crucial, num caso remetendo ao confinamento, no outro à transgressão.

As ideias de moldura e de limite são cruciais para o estabelecimento feito por Noel Burch, em *Praxis do Cinema*, de uma tipologia do fora de campo que sintetiza o mesmo nas suas instâncias formais e materiais fundamentais:

Pode ser útil, para compreender a natureza do espaço no cinema, considerar que ele é composto, de facto, por dois espaços: o que está compreendido no campo e o que está fora de campo. O espaço fora-de-campo [...] divide-se em seis ‘segmentos’: os confins imediatos dos quatro primeiros segmentos são determinados pelos quatro bordos do quadro [...]. O quinto é atrás da máquina; o sexto é atrás do cenário. (1973: 27)

Esta seria a descrição mais simples, mas ao mesmo tempo mais assertiva, do fora de campo no cinema. No entanto, como bem vimos, as implicações do fora de campo estão longe de se esgotar na sua dimensão mais material. De seguida, propomos um breve e diverso, mas também ilustrativo, inventário de modalidades em que o fora de campo se mostra relevante na poética fílmica.

A primeira manifestação e as primeiras implicações do fora de campo surgem desde logo na proporção de ecrã que é escolhida ao filmar: 1:1.33, 1:1.77, 1:2.35, etc. Cada uma destas opções impõe – como as lentes a que se recorre, diga-se – uma forma específica de relacionar campo e fora de campo, do mesmo modo que a escolha da escala de planos em que se filme algo ou alguém. Em todos estes casos, algo, mais ou menos saliente ou relevante, fica necessariamente de fora.

Também as categorias fílmicas em que criamos pressupõem determinadas relações com o fora de campo: no documentário, poderíamos falar de um fora de campo ontológico, um fora de campo em que a imagem remete sempre para um referente que é também um existente, algo que aconteceu ou que foi; no cinema de ficção, o vetor que guia o fora de campo é o imaginário, em que todas as especulações são permitidas, sem limites ontológicos ou fenomenológicos, sem referentes; no cinema experimental, o esforço poiético encetado procura sempre trazer para o campo aquilo que se mantém latente num fora de campo invisível, criar as imagens nunca vistas, os sons nunca ouvidos, as experiências nunca vividas; na animação, por seu lado, o fora de campo é eminentemente técnico, já que o que importa é o fora de campo que está entre dois fotogramas, entre duas imagens que, consecutivas, ajudam a criar a sensação de movimento, tratando-se de uma espécie de fora de campo mínimo ou liminar.

Proseguindo a listagem de obras ou procedimentos que são permitidos e potenciados pelo fora de campo, eis alguns exemplos paradigmáticos: o celeberrimo efeito-Kuleshov do cineasta e experimentador soviético com o mesmo nome; a insistência no grande plano de *Joana D'Arc* (1928), de Carl Dreyer; os múltiplos recursos ao *split screen*, dispositivo capaz de, paradoxalmente, colocar o fora de campo em campo e vice-versa; o desvelamento da imaginação em *Le Mystère Picasso* (1956), de Clouzot; o *raccord* entre a reclusão de Greta Garbo, um rosto escondido, e os rostos-emoções de *Shirin* (2008), de Abbas Kiarostami; a máquina omnividente com que Michael Snow realizou *La Région Centrale* (1971); os movimentos de câmara de Tarkovsky, Greenaway, Kalatozov ou Tarr, de *Arca Russa* (2002) ou *Na Ventania* (2014); o filme infinito de Hollis Frampton; a sala de cinema que escamoteia o fora de campo e a galeria de arte que o assume; a ambição omnividente de panoramas e dioramas pré-cinematográficos, e a inibição cega dos filmes nunca feitos, dos filmes inacabados ou dos filmes censurados. O inventário do fora de campo cinematográfico, nas suas modalidades plurais e vastas, tantas vezes ignoradas, podia continuar quase indefinidamente.

### 3. Outras artes

Se, como refere Bazin, a tela é centrífuga, o certo é que a pintura estabelece relações muito variadas com o fora de campo, sendo a tela apenas uma das modalidades em que tal acontece. Basta pensarmos que ao centrípeto renascentista confinado pela moldura podemos contrapor o centrífugo medieval disperso pela parede – e nesse sentido, de algum modo, a arte pré-renascentista e pré-Alberti é em certa medida mais nossa contemporânea, mais próxima da instalação atual e do plano sequência do que do quadro pictórico ou do plano cinematográfico. De igual modo, a propensão para o fora de campo que encontramos na narrativa cinematográfica podia já ser encontrada em protótipo nos retábulos, dípticos, trípticos e polípticos que vamos encontrando ao longo da história da arte, com o *Altar de Isenheim* (1516), de Matthias Grunewald, como o melhor epítome, com a sua tripla triplicidade (e como não colocá-lo lado a lado com o tríptico final do *Napoleão*, de 1927, de Abel Gance?). Mas podemos igualmente aludir ao retrato enquanto gênero da história da arte, gênero que o cinema abandonou, e assinalar o olhar para o espectador (e logo para o fora de campo) que o caracteriza e que o cinema, na sua cristalização mais clássica e tradicional, declinou. Ou ao *chiaroscuro* e aos seus jogos de projeção de luz e sombras, de e para fora de campo. Ou à espécie de díptico imaginário transmediático que ligaria a *Origem do Mundo* (1866), de Courbet, esse quadro sem rosto por excelência, a *Blow Job* (1964), esse *fellatio* invisível, de Andy Warhol. Igual processo poderíamos adotar para ligar, por contraposição, o *Napoleão* (1806), de Ingres, e os *screen tests* (1964-66) de Warhol. Ou o *raccord* entre o *Quadrado Negro* (1915), de Malevich, e o monólito de *2001 – A Space Odyssey* (1968), de Kubrick. Ou atender às formas que desafiam a fixação do olhar e do objeto instaurada pela perspectiva renascentista: a luz lateral em Vermeer, o jogo de espelhos das *Meninas* (1656), de Velázquez, e os desenquadramentos em Degas. Ou os formatos desprezados e abandonados com a vitória da ortogonalidade sobre a circularidade: os *tondos* renascentistas de Rafael e Miguel Ângelo e o ecrã redondo especulado por Moholy-Nagy, num texto chamado *Simultaneous or*

*Poly-Cinema* (41). Ou a divindade em fora de campo dos ícones russos que Tarkovsky parece recuperar em *Nostalgia* (1983).

Conduzindo a nossa reflexão agora para o âmbito da fotografia, podemos dizer que a mesma, desde cedo, percebeu a importância do fora de campo nas suas estratégias criativas, em particular através de dois moldes fundamentais: a série e o ensaio. Se é certo que tanto uma como outra destas morfologias viriam a estabilizar a sua forma ao longo do tempo, a sua génese pode ser encontrada precisamente nas séries de ensaios que Muybridge e Marey levaram a cabo no final do século XIX, tantas vezes tidas como precursoras do fenómeno cinematográfico, as quais procuram precisamente colocar o que está fora de campo entre duas imagens, ou entre dois fotogramas, dentro de campo. Por outro lado, o ensaio fotográfico é também a instância onde a ambição ou pulsão narrativa da imagem fixa se parece materializar, tendo em concursos como o World Press Photo a manifestação mais acabada dessa quimera omnisciente e documentalista que é o fotojornalismo global, versão virtuosa de uma pulsão escópica que encontra no *paparazzo* a sua versão perniciosa, essa figura da voracidade visual que quer a todo o custo resgatar o fora de campo mais íntimo para a esfera pública. Relação igualmente particular da fotografia com o fora de campo ocorre naquilo que se pode designar como o instante decisivo, o momento de espaço e tempo únicos, essa espécie de abertura a um fora de campo total, já que o instante deixa precisamente tudo o resto de fora, instaurando uma incomensurável exterioridade. Ainda assim, desse enorme fora de campo fotográfico restam sempre as provas de contacto, esse antes e depois do instante, espécie de equivalente do grande fora de campo cinematográfico que são os *behind the scenes*. Dois outros exemplos particularmente relevantes no domínio da fotografia prendem-se com a dualidade analógico/digital: basta pensarmos nas imagens do japonês Hiroshi Sugimoto, que, na série *Theaters*, desde os anos 1970, condensa num único fotograma a duração de um filme ou na *top model* Shudu, fotografada por Cameron-James Wilson, a primeira modelo integralmente virtual, feita exclusivamente de pixéis – dois casos em que o fora de campo é absoluto, cada qual à sua maneira.

Sobre o fora de campo na banda desenhada, diríamos que a propensão narrativa da mesma sempre a colocou em estreita relação com o que está ausente: o que está ausente entre cada prancha ou vinheta, o que está ausente entre cada página, ligando o verso e reverso, ou o que está ausente nos fundos monocromáticos que dispensam os detalhes cenográficos, por exemplo. Ou o que esteve ausente até às duas últimas décadas: as adaptações cinematográficas, ausência explicada pela imaturidade dos meios tecnológicos, os quais, antes do digital, tinham sérias dificuldades em assegurar a necessária verosimilhança a estas personagens e universos.

Já a *street art* apresenta-se como um caso particularmente interessante da ligação entre a representação visual e o fora de campo: aqui, o fora de campo parece ser, se assim podemos dizer, uma irrelevância – basta atentarmos que não havendo uma moldura ou qualquer outro limite demarcado a confinar a obra, o campo parece estender-se indefinidamente. Em certo sentido, este aspeto acaba por aproximar a *street art* mais da televisão do que do cinema, pois também a televisão não atribui um destaque ou um lugar especial ao fora de campo: ao contrário do que acontece com a sala de cinema, a sala de estar (não existe uma *sala de televisão*) não remete o exterior do ecrã ao silêncio ou à solidão, num esforço para guiar toda a atenção do espectador para a tela. Talvez no futuro, o cinema veja na migração para os mais diversos espaços uma forma de multiplicar a experiência cinematográfica, para lá da vivência conservadora, privilegiada, quase diríamos aristocrática, da sala escura – e, nesse sentido, se aproxime da lógica comunicacional e espetatorial da *street art*.

Migração que, diga-se, é um processo em curso há algumas décadas, com as imagens em movimento a deslocarem-se cada vez mais da sala escura para a galeria ou o museu (da *black box* para o *white cube*, portanto). Pense-se na multiplicação de ecrãs em muitas instalações artísticas, de *Zidane – Um Retrato do Século XXI* (2007), de Douglas Gordon e Philippe Parreno, a *Balkan Baroque* (1997), de Marina Abramovic, ou *Martyrs* (2014), de Bill Viola. O que temos nestes casos é uma ideia de périplo, de desmantelamento das convenções espetatoriais do cinema, e uma espécie de regresso a uma

experiência mais ritualista, mais nomádica, desviante, mais do âmbito da catedral e da arquitetura e menos do imobilismo fílmico.

Esta ideia de deriva, de extensão incomensurável do fora de campo, tem a sua manifestação mais acabada e livre no videogame. Aqui, o pressuposto de relação com o fora de campo encontra nos jogos *open world* uma concretização dessa espécie de utopia libertária que é a exploração do espaço em toda e qualquer direção. Por outro lado, em contraponto, se o jogo *open world* parece eliminar a ideia de um fora de campo, dado que a sua exploração nomádica é inesgotável, o jogo *first person* coloca quase tudo em fora de campo, como se personagem e jogador se fundissem e tudo o que está fora do campo de visão fosse um infinito ângulo cego. Esta ideia de um fora de campo constante teve no cinema uma experiência de insucesso: *Lady in the Lake* (1947), de Robert Montgomery, filme cujo fracasso poderá ser explicado, também, precisamente por essa espécie de claustrofobia cognitiva ou perceptiva que o plano subjetivo implica. Em sentido oposto, podemos encontrar no videogame o equivalente perceptivo da onisciência divina, precisamente na *god's view* dos jogos de estratégia, cuja premissa consiste exatamente em anular o fora de campo, uma solução que o cinema nunca adotou como princípio. Da mesma forma que o cinema nunca adotou a lógica da repetição que os jogos propõem e que advém da situação de *game over*: um filme não existe para ser revisto, um jogo existe para ser repetido – num caso, o que passou deve ficar fora de campo; no outro, deve ser recuperado para o campo da experiência.

Tão paradoxal como a sua designação é a dialética do fora de campo na realidade virtual: ao mesmo tempo que somos confinados a uns óculos que ocupam todo o nosso campo de visão, a imersão nesse dispositivo permite-nos aceder a espaços incomensuráveis, espécie de *open world* potencialmente infinito. É como se o cinetoscópio de Edison ressurgisse para nos fazer entrar na *Matrix* (1999), das irmãs Wachowski.

Se a RV nos leva para o interior de um dispositivo, a escultura coloca-nos necessariamente em frente, ou em torno, de um determinado objeto ou figura.

Em ambos os casos, a nossa experiência de espectador parece remeter para uma analogia com o plano-sequência cinematográfico: quer nos desloquemos em redor de uma estátua quer percorramos a extensão de um relevo, parecemos operar como se um *travelling* ou uma panorâmica cinematográfica tomasse conta da nossa percepção.

Sobre o fora de campo na arquitetura, quase poderíamos dizer que é nesta arte que ele se manifesta, do ponto de vista físico, da forma mais imediata – como se o fora de campo fosse intrínseco a qualquer edifício. E, na realidade, é. Vejamos: todo o edifício instaura um interior e um exterior, uma divisão entre espaços acessíveis e inacessíveis, em diversas escalas: do público ao privado, do privado ao doméstico, do doméstico ao íntimo. Paredes, portas e janelas são precisamente dispositivos de separação e ligação entre um campo e um fora de campo, os quais permitem ver ou esconder – do mais exuberante exibicionismo que seria o trono ao mais secreto refúgio que seria o sanitário. Mas a arquitetura oferece-nos outras analogias e metáforas. Por exemplo: do mais enigmático fora de campo que constitui a essência do labirinto, impossibilidade cognitiva por natureza, ao mais epifânico fora de campo que é a luz do vitral da catedral, que faz permear o humano pelo divino.

Da relação do teatro com o divino, poderíamos desenhar um arco que vai dos cortejos e bacanais da antiguidade, onde o fora de campo é incerto ou fluido, ao arco do proscénio que demarca o palco da plateia, passando pela configuração da arena e do anfiteatro. Fusão exemplar dessa tríade de espaços teatrais convencionais é o Teatro Total idealizado por Walter Gropius para Erwin Piscator, em 1927, o qual, através de diversos mecanismos de reconfiguração, deveria permitir precisamente o seu funcionamento como palco, como anfiteatro ou como arena. Mas o fora de campo foi desafiado muitas outras vezes no teatro. Dois exemplos apenas: a quebra da quarta parede do teatro épico brechtiano e a casualidade espacial e temporal do *happening* dos anos 1960. Num caso como no outro, o fora de campo ou é violado ou é anulado, contra as convenções clássicas do teatro aristotélico.

Por fim, fazemos alusão a dois âmbitos em que o fora de campo deixa de ser visual no sentido estrito: a literatura e os novos meios. No caso da literatura, bastaria evocar três obras de literatura eventual, potencial, casual, impossível para ilustrar a ideia: o *livro infinito*, de Mallarmé; o *O livro por vir* (1959), de Blanchot, e os *Cem mil milhões de poemas* (1961), de Queneau. Nos três casos, haverá sempre algo incomensurável que ficará fora de campo. Mas, noutras modalidades literárias, a exterioridade é igualmente decisiva: no fragmento, porque não chega a ser uma totalidade; no ensaio, que jamais será acabado; no anagrama, que oculta um texto sob outro texto; no palimpsesto, essa memória parcial de uma mensagem total. Mas na própria materialidade do livro pode-se vislumbrar uma relação particular com o fora de campo: no rolo antigo vamos desvelando progressivamente o sentido do texto (uma boa analogia seria o *travelling* cinematográfico); no códice vigente, as partes do texto vão surgindo discretamente (uma boa analogia seria a montagem filmica). Exemplo que poderíamos ainda acrescentar neste campo é o da ilustração, particularmente relevante na medida em que texto e imagem estabelecem uma dialética deveras interessante: o texto é um fora de campo da imagem ou a imagem é um fora de campo do texto? De igual modo, no *design*, podemos questionar onde se situa o fora de campo: nos esboços e estudos de uma obra, nos eventos ou objetos de um cartaz?

E nos novos meios? Onde está o fora de campo? Que papel tem aí a ausência? O hipertexto pulverizou a ideia de fora de campo, na medida precisamente em que, ao mesmo tempo que assume que tudo está fora de campo, preconiza que tudo pode ser conectado ou acedido, logo deixa de existir fora de campo. Por outro lado, a página de internet recuperou para a atualidade um dispositivo que parecia ter ficado bem lá atrás na antiguidade: o *scroll*, cuja lógica se aproxima do rolo da antiguidade. E deu novo sentido à ideia de janela, recuperando de Alberti a noção de janela aberta para o mundo: basta abrimos os nossos computadores, atentar aos *pop ups* e *banners* da internet, ou olhar para o *desktop* cinema de Kevin B. Lee, por exemplo, de que *Transformers: The Premake* (2014) é o mais acabado espécime. Mas o fora de

campo acabaria por se tornar nos dias que correm uma quase metafísica: a existência quotidiana mede-se em grande medida pelo *on-line* e *off-line*, em que estar *on* ou estar *off* são estados que definem condições quase ontológicas para o indivíduo, ontologia que se resume num código binário, de todos o mais simples e irreduzível: 0 e 1.

#### **4. Uma poética da ausência**

Procurámos nesta reflexão recorrer ao fora de campo para esboçar uma poética da ausência transversal ao cinema e às demais artes. Na impossibilidade de esgotar todos os exemplos e situações em que o fora de campo se manifesta, intentámos sumariar algumas – e muito díspares – obras e circunstâncias em que o mesmo ganha particular relevo, sempre tendo em vista essa espécie de universalidade concetual que é a ausência, a qual perpassa todos os fenómenos elencados.

Subjacente aos desdobramentos concetuais que propusemos anteriormente e que nos permitiram expandir o conceito de fora de campo para lá do cinema, esteve sempre a duplicidade do fora de campo nos níveis da criação e da receção: do autor espera-se sempre que ao que não se vê, não se mostra, não se diz, não se ouve, não se conhece, seja dada a importância devida; em contraponto, o espectador acabará por trazer sempre à sua ponderação esse ausente que, nas suas diversas modalidades, ajuda a dar forma e sentido ao texto, à obra ou à mensagem, seja ela visual ou sonora.

Numa escala ou numa hierarquia de fatores, o que se sugere ou o que se insinua pode ser tão ou mais pertinente ou mesmo relevante do que o que se mostra ou o que se manifesta. O subentendido, o eufemístico, o discreto, o subtil são modos de reforçar ideias, através da subtração de redundâncias ou excessos, configurando-se como um hipotético lugar de nascimento do estilo, de um certo estilo: o do secreto e do desvelamento.

## Referências bibliográficas

- Alberti, L. B. (1999). *Da Pintura*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Arnheim, R. (1990). *O Poder do Centro*. Lisboa: Edições 70.
- Bazin, A. (1991). *O Cinema – Ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Burch, N. (1973). *Praxis do Cinema*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Canudo, R. (2014). The Birth of the Sixth Art. In S. MacKenzie (Ed.), *Film Manifestos and Global Cinema Cultures*. Berkley: University of California Press.
- Hegel, G. W. F. (2002). *Cursos de Estética – Volume III*. São Paulo: Edusp.
- Lessing, G. E. (1853). *Laocoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*. London: Longman, Brown, Green and Longman.
- Moholy-Nagy, L. (1969). *Painting, Photography, Film*. London: Lund Humphries.
- Santo Agostinho (2010). *Confissões*. Lisboa: Ad Astra et Ultra.

## **RODAR EN EL ESCENARIO. EL EDIFICIO TEATRAL COMO CONDICIONANTE**

Yolanda Martínez Domingo

Teatro y cine mantienen abundantes vínculos al compartir no solo profesionales de la escena, sino otros intereses comunes: enfoque, técnicas narrativas, argumento o público. La ubicación del filme en espacios teatrales es uno de ellos. El séptimo arte ha concluido con éxito muchas adaptaciones de obras dramáticas a la pantalla y en otras tantas ocasiones ha centrado el argumento de la obra en las circunstancias de un montaje escénico y los personajes que lo componen, en ambos casos el edificio teatral, su entono y las peculiaridades de los espacios que lo forman, han servido de encuadre idóneo para el desarrollo de la película. El artículo utiliza esta circunstancia para analizar cuatro cintas donde guion y lenguaje cinematográfico se ven condicionados por el envoltorio arquitectónico donde tiene lugar: *Coco Chanel & Igor Stravinsky* (2009), de Jan Kounen; *Cómicos* (1954), de Juan Antonio Bardem; *Birdman o la inesperada virtud de la ignorancia* (2014), de Alejandro G. Iñárritu; y *Anna Karenina* (2012), de Joe Wright.

## 1. El espectáculo de la premier. *Coco Chanel & Igor Stravinsky (2009)*, de Jan Kounen

El 29 de mayo de 1913, en el recién inaugurado Théâtre des Champs-Élysées, tuvo lugar la premier en París de *Le Sacre du Printemps*, un concierto de orquesta y danza promovido por el empresario ruso Diaghilev para la gira de los ballets rusos por Europa. Vaslav Nijinsky fue el encargado de coreografiar la composición de un todavía desconocido Igor Stravinsky, mientras que Nicholas Roerich se encargó del vestuario y los decorados. Diseñada como un trabajo para el escenario, con pasajes específicos que acompañan a los personajes y la acción, se convirtió en una de las obras musicales más influyentes del siglo XX. La obra representa el misterio y poder creativo de la primavera, inspirada en los ritos arcaicos de la Rusia pagana<sup>1</sup>, rituales primitivos, donde una joven es elegida como víctima del sacrificio, danzando hasta la muerte.

La composición musical logra transmitir una atmósfera primitiva revolucionando muchas facetas de la música a la vez: tonalidad, ritmo, disonancia. Es un trabajo de tensión constante, brillante e innovador a la vez, con figuras melódicas repetidas muchas veces, instrumentos de viento con registros extremadamente bajos y altos y secciones de cuerda utilizadas como instrumentos de percusión, que sugieren más una reunión tribal que un concierto. Nijinsky lidió con el intrincado esquema rítmico, sugiriendo movimientos compulsivos y toscos. A su vez, el diseño de Nikolai Roerich transformó a los danzantes en figuras primitivas y rudas, vestidas con pieles de oso o sacos rectos, de modo que la compañía parecía una especie de tribu india que brinca y se convulsiona en movimientos bruscos, muy distantes de los gráciles saltos del ballet clásico.

1. “Imaginé el espectáculo de un rito pagano: los sabios ancianos están sentados en un círculo y observando la danza de la muerte de una doncella que es sacrificada para propiciar al Dios de la primavera” (Stravinsky, 1998: 51).

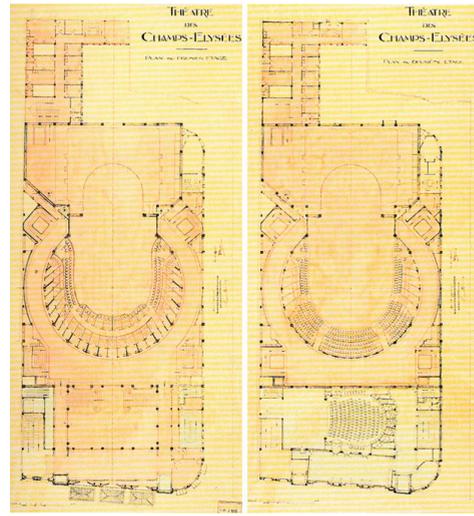
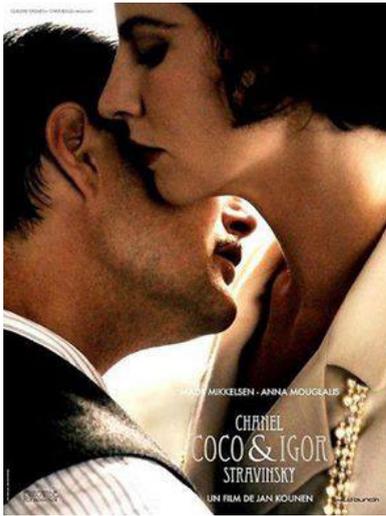


Figura 1: *Coco Chanel & Igor Stravinsky* (2010), de Kounen (cartel).

([http://es.web.img3.acsta.net/r\\_1280\\_720/medias/nmedia/18/66/85/72/19098242.jpg](http://es.web.img3.acsta.net/r_1280_720/medias/nmedia/18/66/85/72/19098242.jpg))

Figura 2: Théâtre des Champs-Élysées, plan (1913), de los hermanos Perret.

(Ragot, G., y otros. (2000). *Les frères Perret*. Paris: Norma, p. 98.)

La película de Kounen (figura 1) recoge este evento como punto de partida del encuentro entre los dos protagonistas que dan nombre a la cinta, una relación que es el hilo argumental de la novela *Coco & Igor*, de Chris Greenhalgh<sup>2</sup>, quien también ejerce de guionista. La ficción hace coincidir a ambos genios en este hecho trascendental que supuso uno de los grandes escándalos artísticos del siglo XX, ya que el estreno enfureció al auditorio y acabó con disturbios en el interior de la sala, sofocados por la policía, presente también en la velada. Tras el abandono de los primeros espectadores, el disgusto y los abucheos del público crecen hasta casi apagar los compases y ridiculizar los movimientos de la compañía, que logra concluir el

2. Greenhalgh, C. (2014). *Coco Chanel & Igor Stravinsky*. New York: Riverhead Books. Siete años después de completar su novela, Chris Greenhalgh adapta la historia de los protagonistas para la película de Jan Kounen. La idea surgió de una fotografía de Chanel y Stravinsky juntos y la confirmación de la estrecha relación entre ellos tras consultar a los biógrafos de Stravinsky, Robert Craft y Steven Walsh y el confidente de Chanel, Paul Morand. El primer concierto clásico al que Coco asistió fue casualmente el desenfadado estreno de "El rito de la primavera" en el Teatro Champs-Élysées en 1913. Disponible en [https://www.sonyclassics.com/cocochanelandigorstravinsky/cocochanelandigorstravinsky\\_presskit.pdf](https://www.sonyclassics.com/cocochanelandigorstravinsky/cocochanelandigorstravinsky_presskit.pdf) (consultado el 10-1-2020).

espectáculo espoleados por el director de escena, situado en todo momento entre bambalinas. La prensa de la época reproduce con detalle todas estas circunstancias, recogidas en el filme con acierto, en unos grandiosos 10 primeros minutos que discurren íntegramente en el recinto teatral.<sup>3</sup>

La cámara nos revela los rincones del teatro, filmando la llegada de los asistentes, el ingreso en el vestíbulo o su acomodo en la sala. Las panorámicas desde distintos ángulos nos permiten apreciar las cualidades del espacio, su capacidad, el gusto en los detalles art déco, la espectacular lámpara diseñada por Maurice Denis o la decoración de algunos interiores, donde se localizan ciertas escenas, así como los corredores curvos que envuelven la sala principal, en el cruce de bailarines y compositor, o el escenario en el preludeo al levantamiento del telón. La alternancia entre bambalinas y platea, mientras se suceden los compases de la partitura, nos permite descubrir todos los ángulos de un edificio, perfectamente conservado, y enmarcar estos primeros minutos de la película para recrear el debut de los ballets rusos en París, sobre un escenario inaugurado pocos meses antes.

Su apertura no estuvo exenta de controversia, y generó entre el público también ciertas expectativas (Huesca, 1999: 3). Gracias a la gestión de Gabriel Astruc y Gabriel Thomas, el teatro es el resultado del trabajo de cuatro arquitectos en diferentes momentos<sup>4</sup>. Tras los primeros bocetos de Fivaz, en 1910, Bouvard decide la ubicación, la distribución de las tres salas y los accesos, Henry van de Velde redefiniría el aspecto interior de la sala, mientras que los hermanos Perret establecerían el marco estructural definitivo del conjunto. En principio, fueron llamados como empresarios constructores,

3. Salvo la licencia de la entrada de Coco Chanel en el Teatro, acompañada de Misia, se respetaron los hechos históricos que acompañaron al evento.

4. El Théâtre des Champs-Élysées es un trabajo colectivo, fruto de un proceso de gestión de proyectos representado por dos personalidades fuertes (Gabriel Astruc y Gabriel Thomas), una obra maestra que explotó entre cuatro arquitectos en diferentes momentos (Fivaz Bouvard, Van de Velde, Perret), un ingeniero (Milo), un grupo de artistas reunió a artistas (Maurice Denis, Henri Le Vasco, Jacqueline Marval, Edouard Vuillard, Ker-Xavier Roussel) y escultor (Bourdelle), Van de Velde sintiéndose herido. Después de algunas dudas, los críticos decidieron a favor de los hermanos Perret, y la historia avaló este juicio. Un artículo publicado en 1974 cuestionó esta atribución. Los hermanos Perret aparecieron como profesionales inescrupulosos que, después de haber expulsado a Van de Velde, lo habían plagiado.

sin embargo, tomaron parte activa en su concepción, para que al final de las obras pudieran reclamar la paternidad de la obra, estallando otro pequeño escándalo en la prensa parisina. Después de algunas dudas, los críticos decidieron a favor de los hermanos Perret, y la historia avaló este juicio.<sup>5</sup>

Dada la envergadura del complejo y las proximidades del Sena se decantaron por el hormigón amado para la estructura. El material permitió aligerar notablemente los espesores del contorno de los recintos, apreciable en los planos en comparación con las propuestas anteriores – y redimensionar las anchuras y forma de la distribución interior. Cuatro escaleras de servicio y cuatro pilares que sujetan sendas vigas arqueadas esconden el alarde tecnológico que supone la envolvente del complejo (figura 2), camuflada entre las líneas rectas del vestíbulo y una cierta sobriedad ornamental.<sup>6</sup>

Sus formas son el resultado del ajuste de un programa y un sistema constructivo dejando en un segundo plano los aspectos artísticos y ornamentales, “abriendo así el camino a las posiciones funcionalistas más radicales del período de entreguerras” (Perret, 2000: 84), uno de los valores menos visibles de este monumento parisino, testigo de eventos extraordinarios, signos de un tiempo y un momento clave como el lugar donde ocurrieron. Su conservación nos permite evocar esos acontecimientos, aunque sea al hilo de una historia de ficción que funciona como un archivo escenificado de este hecho transcendental que fue la *premier* de *Le Sacre du Printemps* en París, uno de los aspectos más destacados, para muchos críticos, de la película de Kounen (Zimmer & Saraiva, 2016: 73), en el que juega un papel primordial el encuadre arquitectónico.<sup>7</sup>

5. Culot, M., Abram, J., Perret, A., Perret, G., & Institut Français d'Architecture. (2000). *Les frères Perret: L'oeuvre complète, les archives d'Auguste Perret (1874-1954) et Gustave Perret (1876-1952) architects-entrepreneurs*. Paris: Éd. Norma, p.80.

6. En la fachada, Antoine Bourdelle añadió bajorrelieves y frisos bajo la cornisa y para el interior se contó con un elenco de diseñadores: (Maurice Denis, Henri Le Vasco, Jacqueline Marval, Edouard Vuillard, Ker-Xavier Roussel).

7. En la nota de prensa de la productora, el propio director desvelaba las limitaciones del tiempo para la secuencia inicial en el propio edificio. Se emplearon tres semanas en las que se mantenía la programación del teatro por lo que hubo que montar y desmontar decorados para compatibilizar la filmación con las actuaciones nocturnas programadas.

Disponible en [https://www.sonyclassics.com/cocochanelandigorstravinsky/cocochanelandigorstravinsky\\_presskit.pdf](https://www.sonyclassics.com/cocochanelandigorstravinsky/cocochanelandigorstravinsky_presskit.pdf) (consultado el 10-1-2020).

## 2. Los actores

Cuando el argumento es la vida o las circunstancias vitales de los actores, el marco teatral cobra un protagonismo decisivo que a veces determina las condiciones de encuadre y rodaje de una película, una decisión que marca de alguna manera las obras que analizamos a continuación.

### 2.1. *Cómicos* (1954), de Juan Antonio Bardem

La película *Cómicos* (1954), de Juan Antonio Bardem, (figura 3) supuso su debut en solitario tras las colaboraciones iniciales con Berlanga. Escribió el guion inspirándose en los recuerdos de su propia vida, inmersa en una saga familiar actoral. Cuenta la historia de Ana Ruíz (Elisa Christian Galvé), una joven actriz de la compañía Soler-Salas, intérprete de papeles muy breves, que recorre el país soportando unas duras condiciones materiales a la espera de una oportunidad.

El propio director confiesa la inspiración en el guion de *All about eve* (1950), centrada en un círculo teatral de elenco femenino, aunque la trama discurre por otros derroteros y concluye con un final más abierto y ambiguo que crean el carácter propio de la historia. El mundo de Broadway, con su *glamour* y refinamiento, nada tiene que ver con las giras por provincias de una compañía teatral española, la historia de una ambición sin escrúpulos, narrada por Mankiewicz, se traduce en Bardem en la aspiración legítima de una joven. Si Eva representa el éxito a cualquier precio, Ana, la protagonista de *Cómicos*, encarna la renuncia sin un triunfo seguro. La historia ahonda en las vicisitudes de un elenco de actores secundarios, que tan bien conoce, convirtiéndose en un *documental apasionado del mundo del teatro* como el mismo contaba<sup>8</sup>. Además del valor testimonial, la película es calificada, al igual que muchas obras del autor, como una crítica a la España de posguerra de los años 50 (Ceron, 1998:107), claustal y cerrada como los espacios

8. Disponible en <http://www.rtve.es/alcarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-comicos-presentacion/3221924/m2.40> (consultado 10-1-2020).

donde está filmada, seña de identidad de la cinta que la hacen merecedora de nuestra atención ya que está rodada casi íntegramente en un teatro.

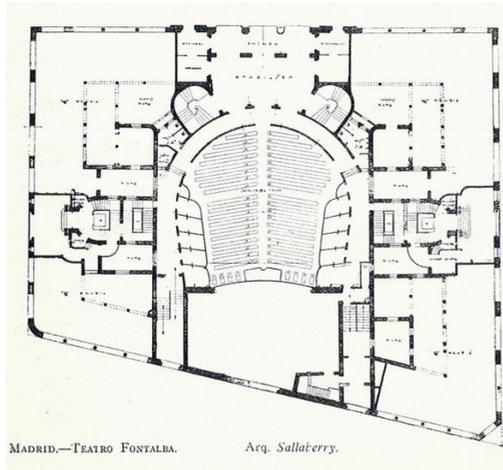


Figura 3: *Cómicos* (1950), de J. A. Bardem (cartel).

[https://pics.filmaffinity.com/C\\_micos-209903839-large.jpg](https://pics.filmaffinity.com/C_micos-209903839-large.jpg)

Figura 4: Teatro Fontalba, planta (1924), de López Sallaberry.

([http://memoriademadrid.es/doc\\_anexos/Workflow/0/18089/avm\\_15-32-36\\_0027.jpg](http://memoriademadrid.es/doc_anexos/Workflow/0/18089/avm_15-32-36_0027.jpg))

En un principio, el elegido fue el María Guerrero sustituido finalmente por el Fontalba (figura 4), una decisión no determinante en el film, pues los ambientes filmados son fundamentalmente los camerinos y la tramoya, áreas no tan reconocibles como la sala o el exterior. Esta condición consigue crear una atmósfera peculiar en la película, inmersa siempre en espacios cerrados, ya sean los del teatro, los vagones de tren o los clubs de recreo donde se reúnen los artistas tras la representación (Escobar-Trujillo, 2014: 46). El espacio está únicamente poblado por estos seres, el público no aparece, aunque los aplausos los delaten; actores, empresarios, tramoyistas o críticos son sus habitantes, incluso cuando se rueda a cielo abierto, el paisaje está desierto o es de noche, la oscuridad rodea a los personajes que solo tienen contacto entre ellos. “Carece de exteriores porque, al igual que una representación teatral, todo se desarrolla en la escena” (López, 2014: 42).<sup>9</sup>

9. López, Y. (2004). Espacios teatrales en el cine: ante el telón y entre bambalinas. En Vera, M. J. D., & Sánchez, J. A., *Cine y literatura: El teatro en el cine*. S.l.: s.n, p. 42.

Los camerinos centran el encuadre, anodinas estancias atiborradas de objetos desde donde se percibe el escenario en interesantes picados superiores. Cuando se muestra el patio de butacas, como plano de fondo, aparece sin público, ya que se rueda en el momento de los ensayos, y solo están presentes otros agentes vinculados al espectáculo; cuando se muestra el escenario, en el momento de la representación, se percibe desde la tramoya o entre bambalinas, allí los personajes se estorban, se esquivan, se reconocen nadando entre la ficción que se representa y el trajín de los tránsitos entre una escena y otra, la realidad de sus vidas, de sus inquietudes y anhelos, muchas veces ante espejos que les delatan como sujetos de doble ficción.

El relato es lineal y siempre con la protagonista en primer plano, con la que la película comienza y acaba, una heroína poco frecuente en el cine español de posguerra. Ana Ruiz, afronta su peripecia vital, en busca del sueño de realizarse, enfrentándose a la realidad de sus circunstancias (García-Abad, 2002: 12). Sus dudas y aciertos centran la historia que discurre con el interior del teatro siempre como telón de fondo, un *tour de force* que condiciona y obliga de alguna manera el rodaje.

Las preocupaciones estilísticas de una planificación muy virtuosa, compuesta por unos encuadres y movimientos de cámara precisos, nos anuncian ya un Bardem maduro, el que luego rodaría *Muerte de un ciclista* o *Calle Mayor* (1956), donde es tan patente su famosa profundidad de campo, ensayada con brillante resultado en este primer rodaje en solitario.<sup>10</sup> La coyuntura del marco de rodaje dentro de un edificio cerrado, como si de una obra teatral se tratara, la convierten en un ejercicio sobre la representación misma y en un símbolo del espacio opresivo, en el que Ana vive cautiva de su vocación y circunstancias, el medio asfixia a los protagonistas, subyugados como la sociedad de su tiempo, presa del momento intolerante en el que vive. El transcurso de la obra es el examen de la realidad escénica de un país poco

10. Para José María García Escudero, *Cómicos* (1950) es una película de categoría internacional, junto con *Muerte de un ciclista* (1955), *Calle Mayor* (1956) y *Venganza*, al contrario que el neorrealismo italiano, para el crítico español el metraje es un montaje habilísimo de una plasticidad vigorosa, con primerísimos planos y dureza de encuadre (García Escudero, 1958: 183).

generoso con sus artistas transformada en la metáfora de una sociedad encerrada entre las fronteras de la dictadura franquista (Abuin, 2012: 82).

## 2.2. *Birdman* (2014), de Alejandro G. Iñárritu

En la oscarizada cinta *Birdman, o la inesperada virtud de la ignorancia* (2014) (figura 5), del mejicano Iñárritu, el actor protagonista, esta vez masculino, Riggan Thomson<sup>11</sup>, trata de redimirse y darle un nuevo rumbo a su vida, después de hacerse famoso interpretando en el cine a un superhéroe, luchando contra su ego, recuperando a su familia y preparándose para el estreno de una obra teatral en Broadway que le reafirme en su prestigio profesional como actor.

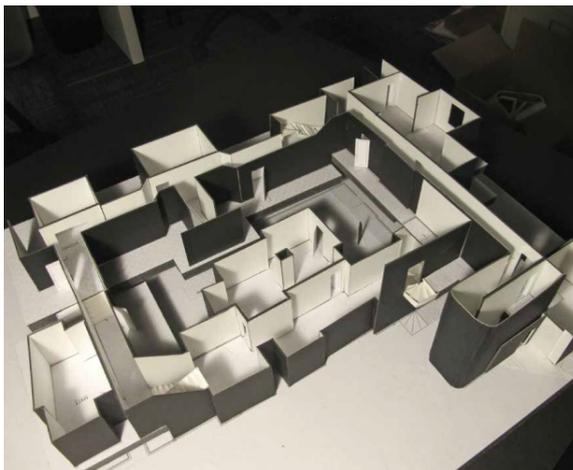
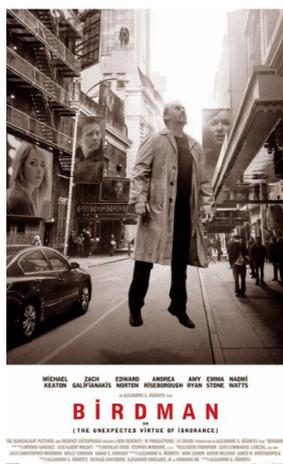


Figura 5: *Birdman* (2014), de Alejandro G. Iñárritu (cartel).

(<https://cartelesmix.es/cartelesdecine/wp-content/uploads/2018/07/birdman14002-167x240.jpg>)

Figura 6: Maqueta de rodaje del St. James (2014), de Kevin Thomson.

Perspective The journal of the art directors guild. Noviembre-Diciembre, 2014, p. 67.

La acción transcurre íntegramente en el St. James Theatre y alrededores, durante los tres días previos al estreno, en un aparente plano secuencia, continuo, sin interrupciones, que dota a la obra de una trepidante agilidad

11. Junto con Michael Keaton, aparecen en el film Zach Galifianakis, Edward Norton, Andrea Riseborough, Amy Ryan, Emma Stone, Naomi Watts, Lindsay Duncan, Merritt Wever, Jeremy Shamos, Bill Camp, Damian Young.

y dinamismo a la que se le añade una puesta en escena complicada por el lugar en el que se rueda, el *backstage* del teatro, las áreas de escenario, los camerinos, pasillos y escaleras, en definitiva, todos los intrincados bastidores de la maquinaria teatral.

La elección del lugar parece una ambientación adecuada a la temática del film, al que se alude explícitamente en algunos de los diálogos entre actores. El teatro, ubicado en el corazón neoyorkino de Broadway, es un edificio decimonónico construido por Abraham Erlanger que mantiene sus características espaciales de origen, aunque ha remodelado su caja escénica y adaptado la tramoya a las últimas tecnologías. No fue preciso alterar la imagen del mismo, salvo en la ambientación de la cartelera y la adaptación de rótulos en la marquesina<sup>12</sup>, como puede apreciarse en el cartel y algunas tomas del exterior del teatro. Los espacios más significativos del edificio como la sala o el vestíbulo se muestran de manera tangencial, en escorzos desde el escenario o los pasillos adyacentes a los camerinos, éstos, junto con las salas auxiliares de vestuario y almacenaje, son los lugares en los que el film juega su mejor baza.

La cinta trata de capturar la sensación frenética de un preestreno teatral hacia el debut de la obra, vértigo enfatizado por la rapidez en los tránsitos por pasillos y escaleras de todos los implicados. Fue necesario recrear el laberinto de espacios auxiliares entre camerinos, sala y cubierta, en un estudio en Los Ángeles (figura 6) para los ensayos con los actores, sometidos al experimento de laboratorio ideado por el director para este proyecto (Thompson, 2014: 68). No solo se contrastó la interpretación de los personajes sino el metraje meticuloso de la posición de actores y el tiempo de paso de un punto a otro en cada secuencia. Y es que el edificio se convirtió en un personaje más de la película, y, como tal, hubo que calibrar las dimensiones

12. Producción: Kevin Thompson; Diseño: Steve Carter, Director artístico: Chris Shriver; Gráficos: Eric Helmin, Diseño de plató y decorados: Jane Wuu, y George DeTitta Jr. (Thompson, 2014: 71).

y disposición de esos ambientes, angostos y mal iluminados, por donde deben discurrir actores y cámara<sup>13</sup>. El movimiento del dispositivo rara vez se detiene, y las maniobras alrededor de las esquinas y cambios de nivel, rodeando a los actores, te hacen sentir en un parque de atracciones, recorriendo ese gran teatro del mundo, en el que bambalinas y escenario, interior y exterior, se confunden, pendientes de los mismos hilos.

A medida que la cámara sigue a Riggan en medio de ensayos o detrás de escena, vemos las interacciones con el resto del elenco y somos testigos de su conflicto psicológico con un hombre pájaro interior. Las presencias discontinuas de este alter ego, en distintos momentos del discurso fílmico, indican la presión y esquizofrenia a la que se ve sometido el personaje. Sus tribulaciones se ven representadas por las entrañas del teatro y sus laberínticos recorridos parecen una alegoría de los vericuetos de su cerebro. En la pantalla, el espacio de la interpretación se funde con el propio habitante, del que parece no tener posibilidad de escapar, aquí es donde su vida cobra sentido, al asomarse al escaparate de un escenario para representarse a sí mismo y demostrar que es algo más que el intérprete de un superhéroe. La narración filmada de esas vicisitudes se ve condicionada por ese territorio de trabajo y de vida, del que los actores, preocupados exclusivamente por su propia concepción dramática, parecen prisioneros voluntarios. Lejos de constreñir las escenas, esta peculiaridad traspasa los códigos teatrales:

La película de Iñárritu reconoce el poder especial del teatro, al tiempo que da argumentos sobre la fuerza específica del cine. Es una película verdaderamente cinematográfica, de la cual la técnica es una parte esencial, [...] Es un objeto de película pura, que nos lleva a su dinámica a través del movimiento. (Rancourt, 2015: 6)

13. Para enfatizar la claustrofobia, se ajustó el espacio de recorrido al tiempo de duración de un discurso concreto, que podía cambiar sutilmente para otra toma distinta, de modo que la réplica de los bastidores del St. James, donde se ensayó y rodó gran parte de la película, sufrían cambios sutiles adaptando paredes y alturas de techo en función del programa de rodaje.

El espacio físico del teatro es el crisol que permite este proceso creativo (Clarke, 2017: 117) para desplegarse en una exhibición espacial continua y sinuosa en la que “la arquitectura y el cine coexisten en el mismo momento” (Walton, 2014: 8). La película se mueve libremente entre lo interno y lo externo del mismo modo que navega entre una estética “realista” y “fantástica”. Para esa alternancia las áreas del teatro y su entorno son sumamente eficaces, la realidad de lo cotidiano se retrata a ras de suelo, en la calle o sobre el escenario y lo extraordinario se recrea de forma afectiva o literal a través de los movimientos verticales trepidantes de la cámara de Lubezki, en picado desde la tramoya superior o volando por encima de las edificaciones; el espacio del recinto teatral logra expandirse en todas direcciones.

### **3. El edificio. La apuesta plástica. *Anna Karenina* (2012), de Joe Wright**

Regresamos a las protagonistas femeninas para ocuparnos de la adaptación cinematográfica de la novela de Tolstoi: *Anna Karenina*, realizada en 2012, por el director británico Joe Wright, autor entre otros títulos de *Expiation* (2007) o *El instante más oscuro* (2017). Contó como en otras ocasiones con Sarah Greenwood para la dirección de producción y recurrió al dramaturgo Tom Stoppard<sup>14</sup> para la adaptación de la novela en guion. La dificultad de encontrar localizaciones originales en Rusia o entornos clásicos en Reino Unido, que no recordaran otras cintas anteriores del director, le llevó a apostar por rodar la película íntegramente en un viejo teatro a la italiana. Una decisión que permite evitar comparaciones con otras versiones de la obra de Tolstoi<sup>15</sup> y descargar presión y expectativas sobre la nueva protagonista, Keira Knightley, actriz de referencia para el realizador británico, presente en el cartel publicitario delante del escenario (figura 7).

14. Stoppard es autor de obras como *Rosencrantz y Guildenstern han muerto* adaptadas también al cine y escribió el guion de *Shakespeare in love* (1998), una ficción sobre el origen de *Romeo y Julieta* que reconstruye el universo del literato inglés con un antiguo teatro isabelino de fondo.

15. La película tiene 6 versiones anteriores y 21 miniseries de televisión, y otras tantas adaptaciones para el ballet. De las versiones cinematográficas de la novela de Tolstoi se recuerdan sobre todo las interpretaciones de sus protagonistas, Greta Garbo, Vivien Leigh, Tatiana Samoilova, o Sophie Marceau, donde descansa muchas veces la valoración y el peso de la obra filmada.



Figura 7: *Anna Karenina* (2012), de Joe Wright (cartel).

(<http://cartelesmix.es/cartelesdecine/wp-content/uploads/2018/05/annakarenina12005.jpg>)

Figura 8: Maqueta del set de rodaje.

(<http://www.nickgottschalk.com/Selected%20Films/Anna%20Karenina/AK%20Selected%20Drawings/#>)



Joe Wright, que creció en un ambiente teatral alrededor del teatro de marionetas *Little Angel* regentado por sus padres en Islington, utilizó para la documentación de la película el libro de Orlando Figes, *El baile de Natscha*, (Greenwood, 2013: 28), un texto de referencia que analiza el panorama cultural de finales del siglo XIX, en el que se desenvuelve la novela, y específicamente la influencia en los ambientes cortesanos soviéticos de las costumbres, el arte y la literatura franceses<sup>16</sup>. Los modales europeos son exhibidos en los salones de baile rusos por la aristocracia, como si fueran

16. El título de esta obra procede de una escena de *Guerra y Paz* en la que la aristocrática heroína, la condesa Natacha Rostov, se siente de pronto subyugada por el ritmo y la belleza de un baile popular ruso, al que su tío la anima a unirse, en una fusión de dos mundos completamente distintos: la cultura europeizada de las clases superiores y la cultura rusa del campesinado. Tolstoi nos muestra que, por muy alejado que esté de las clases populares y por mucho que haya sido educado en el extranjero, en lo más profundo de su corazón un ruso siempre será un ruso.

interpretes en un escenario, en el que discurre su vida, sus relaciones y toda la parafernalia que envuelve su existencia como si formaran parte de una actuación (Figes, 2012: 32). Una reflexión que ayuda a Wright a justificar la ambientación de la historia de *Anna Karenina* en un teatro. Las escenas de la protagonista se sucederán en este encuadre, tan adecuado para ciertos pasajes de la novela, como atrevido en la mayoría de secuencias, y un reto para la dirección artística<sup>17</sup>, solventado de forma brillante y de algún modo la clave que sujeta esta versión contemporánea del melodrama de la nobleza zarista tejido en torno a un adulterio.

Una vez más, el espacio teatral debe ser recreado en estudio, ante la imposibilidad de encontrar un edificio ya construido convincente. Aun así el set de rodaje no se limita a la fabricación de rincones o fragmentos que permitan un marco momentáneo<sup>18</sup>. En los Shepperton Studios se elaboró una construcción completa, con sala, palcos, escenario, proscenio, vestíbulo, corredores laterales e incluso tramoya (figura 8). Fue necesario para las tomas de los largos *travelings* de algunas escenas, donde descubrimos el “edificio” y sus partes, desnudo en ocasiones, con el atrezzo amontonado, y otras transformado por los telones que se abren y desplazan para dar paso a actores y situaciones en un encadenamiento tan artificial como los decorados pintados. Estos no ocultan la decadencia de una edificación abandonada, con faltas de pintura, desconchones en las paredes, o la vejez del mobiliario, y es que el contendor pretende ser una analogía de aquello que intenta representar: la decadente nobleza rusa. Al enfocar el rodaje en un viejo teatro se abunda en la importancia de las apariencias y el comportamiento propio de una clase social, y por tanto el mundo de la ficción y la farsa es el contenedor ideal para esta representación.<sup>19</sup> “La teatralidad

17. La dirección artística está encabezada por Sarah Greenwood, (producción) habitual en el cine de Wright; Nick Gottschalk, Tom Still y Thomas Brown (dirección artística); James Gemmill (diseño escénico); Katie Spencer (decorados y set); Georgina Millett (diseño gráfico); y Eva Kuntz (ilustración).

18. Se construyeron cuatro grandes escenarios para recrear todas las situaciones dentro de los Shepperton Studios en Londres. El teatro diseñado, dibujado y construido en doce semanas fue el centro de trabajo durante un período de rodaje de tres meses (Greenwood, 2013: 29).

19. La película de Joe Wright, en 2012, fue en general muy bien recibida, (...), pero en términos visuales es muy llamativa, con vestuarios y conjuntos que llaman la atención incluso más que los actores. (...) El hecho de que se establece en un teatro apunta a la artificialidad en el corazón del sujeto. Una declaración muy audaz, de hecho. David Gillespie, *El arte de la adaptación literaria y el cine en*

fílmica sirve para expresar la teatralidad de una vida social extremadamente regulada, que impone papeles y códigos que hay que respetar para poder sobrevivir” (Pardo, 2017: 434).

El edificio con sus componentes resulta especialmente idóneo para recrear la acción propia de los pasajes de la novela que discurren en sesiones de opera o teatro, donde ver y ser visto, donde reconocerse como parte del estamento social privilegiado, y reprobar públicamente las conductas impropias del mismo, que una vez descubiertas deben repudiarse públicamente. Pero es igualmente versátil para ambientar las reuniones y bailes de sociedad que discurren en salones y palacetes. El escenario en estos casos se transforma en un vestíbulo de recepción, y el patio de butacas y palcos se entienden como espacios de recreo adyacentes, sin que la presencia de las candilejas en primer plano o la caída de un telón hagan perder verosimilitud a la ambientación.<sup>20</sup> Son los lugares donde reconocer una barbería, un dormitorio infantil o un comedor, del mismo modo que aceptamos que para llegar a ellos se atreviesen espacios intermedios, donde los accesorios del artificio teatral están siempre presentes y se aceptan pronto como recursos lógicos.

Desde el momento en que comienza la película, un telón nos sitúa en el tiempo y el espacio *Anna Karenina* y *Rusia Imperial 1874*. La descripción del adulterio de Stiva, el hermano de Anna, tiene lugar como si efectivamente estuviésemos viendo una obra de teatro, el actor está claramente sobre el proscenio, con unas candilejas delante, (Ryckaert, 2014: 27) pero pronto se abandona el enfoque central para incorporar los hombros del teatro como parte de las estancias familiares, en los que, junto a los enseres domésticos, bambalinas, focos y cuerdas se incorporan a la decoración. Somos conscientes de que no son los recursos de una ambientación histórica, sino más bien la de un espectáculo escénico filmado en el que, subyugados por el devenir del relato, aunque sabemos dónde estamos, conseguimos olvidar el encuadre.

inglés *Interpretaciones de la literatura rusa (Anna Karenina)*, disponible en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/>.

20. “Aprendes lo que se puede lograr con pintura escénica y cuán impactante puede contar una historia” (Greenwood, 2013: 31).

La puesta en escena es tan teatral que nos arrastran a una ilusión en cuya construcción debemos participar más activamente que cuando se nos da construida.

Incluso los cambios de escenario se aceptan como atributo natural, sin abandonar los recursos propios del montaje cinematográfico. La aparición manual de decorados o el cambio de atrezzo encadenan escenas, donde cachivaches, escaleras secundarias y todo tipo de mecanismos nos recuerdan donde transcurre la historia, un lugar más propio de ensayos, como los sets de rodaje de la trilogía americana de Lars von Trier, referente para Wright en los comienzos de la película<sup>21</sup>. El viejo teatro decimonónico construye un espacio fílmico más amplio que la caja negra donde se dibuja las plantas del poblado de *Manderlay* (2005), supera los límites del escenario y se desborda por el conjunto reconstruido utilizando todas las posibilidades estéticas que ofrece un complejo escénico global, aquellas preparadas para la representación, visualizada desde la estancia principal, o las que nunca percibe un espectador, tan o más significativas en la estructura del edificio y el programa al que responde.

Para resaltar los contrarios ambientes en que discurre la vida de cortesanos y campesinos se utilizaron ciertas localizaciones exteriores<sup>22</sup>, en contraste con las ambientaciones de carácter introspectivo y cerrado del interior teatral, incluso cuando éste toma la apariencia de un exterior, una pista de hielo, una carrera de caballos, o una calle<sup>23</sup>. En todas ellas la adaptabilidad de la construcción y la habilidad de la cámara consiguen trasladarnos

21. "Al principio, Joe estaba hablando de un enfoque diferente, mencionó el trabajo de Lars von Trier, particularmente *Manderlay*, ambientada en el sur de América en la década de 1930, donde el diseño es tan reducido que las viviendas están indicados por líneas en el suelo, como en una sala de ensayo" (Greenwood, 2013: 27).

22. Por ejemplo, para recrear la vida en el campo de Levin, el rodaje se trasladó a Kizkij Pogost, una isla situada en el lago Onega en la frontera con Finlandia (Ryckaert, 2014: 13).

23. Debido a las necesidades logísticas, la secuencia de la pista de hielo fue la primera en ser filmada, la transformación de la superficie del pavimento en un lámina de hielo utiliza la tecnología de las pistas artificiales gracias a las soluciones de cloruro de calcio enfriada hasta lograr la temperatura adecuada, y el escenario hace las veces de horizonte lejano gracias a la diferencia de cota y a los telones pintados de fondo que reproducen la iglesia de San Pedro en los telones indicándonos que estamos en Moscú.

a situaciones bien distintas de las de un ambiente interior, incluso al cambio de localización con la ayuda del atrezzo adecuado, como la inclusión de trenes en distintas escenas. Por ejemplo, en la secuencia del suicidio de la protagonista, donde se recurre a la tramoya superior para encuadrar la acción, otro de los aciertos de esta apuesta escenográfica.

El edificio, o su recreación, actúa como un componente más de la ficción, está presente en el comienzo y final de la cinta, en unas poderosas imágenes que ilustran el entorno teatral a través del símbolo escenográfico por excelencia, el bastidor y la embocadura del escenario, un permanente marcador de ficción. Levantar el telón es un signo inequívoco del inicio de una representación, mucho más en un espectáculo clásico de teatro, pero trasladable al visionado de una película. El punto final se indica en cambio con la apertura de las puertas que cierran el escenario, mostrando un exterior desbordado de luz, que se cuela extendiéndose desde el escenario al patio de butacas, ahora vacío. Es el epítome de la obra “llevando la concepción teatral de lo filmico a su último extremo al meter la acción entera de la película en un escenario, desde el principio y de manera literal” (Pardo, 2017: 434).

El teatro se ha convertido en el verdadero protagonista de la historia. Invadido por la vegetación, antagonista de la sofisticada vida social personificada por el recinto, será arrollado, como Anna Karenina, por el tren de la revolución que está por venir, barriendo los símbolos de otra época. Nuevos vientos corren a caballo del siglo que comienza, estableciéndose una nueva cultura en la que el hombre y la naturaleza, el arte y la vida se funden en una sola cosa. (Figes, 2012: 31).

## **Conclusiones**

Hemos repasado unas pocas películas rodadas en espacios teatrales, circunstancia con distinta implicación en el resultado final del filme. Para el director francés Kounen, el Théâtre des Champs-Élysées sirve para la recreación de un hecho histórico que aconteció en ese mismo recinto, siendo testigo documental del preámbulo de una historia de amor y rivalidad entre

dos genios, sin más trascendencia sobre el metraje que condicionar los primeros minutos y servir de colofón al cierre de la historia propuesta.

Para Iñarritu y Bardem, la localización del interior y alrededores del St. James Theatre y el teatro Fontalba, respectivamente, es mucho más que una elección oportuna para contar la historia de dos actores, se utilizan como una metáfora de las circunstancias vitales de los protagonistas, identificando actor y edificio en un caso, y semejando el ambiente social y político en el que se desarrolla el relato en otro. En ambos casos el encuadre y los espacios elegidos redundan en una parte precisa de la arquitectura teatral: ambientes interiores cerrados que resaltan las inquietudes y miedos de unos personajes que parecen concebidos para ese hábitat intrincado de bastidores, camerinos, y tramoya.

Sin embargo, para el director británico Wright, la decisión de rodar enteramente dentro de un teatro decimonónico, aunque sea una reconstrucción *ad hoc*, no es solo una manera de versionar un clásico; supone un artificio que transforma toda la narrativa. Un aparentemente continuo plano secuencia discurre entre los límites impuestos, jugando con los códigos teatrales convencionales, pero explotando a la vez cada rincón de la recreación ejecutada para conseguir transportarnos a todo tipo de situaciones, filtradas siempre por el entorno de forma eficaz. La cámara es el cómplice perfecto para establecer un pacto con el espectador que, transitando entre bambalinas, contempla una novela representada y filmada al mismo tiempo.

## Referencias bibliográficas

- Abuín González, A. (2012). *El teatro en el cine. Estudio de una relación intermedial*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Alcaraz Pagán, M<sup>a</sup>dN. (2017). Análisis de la estructura narrativa de la película *Birdman*. *Hispana*. Valencia: Universidad de Valencia TFG.
- Cerón, G. J. F., & Alonso, B. F. (1998). *El cine de Juan Antonio Bardem*. Murcia: Univ. de Murcia.

- Clarke, J. (June 29, 2017). *Elegies to Cinematography: The Digital Workflow, Digital Naturalism and Recent Best Cinematography Oscars*. En A. Gandini y J. Graham (Eds.), *Collaborative Production in the Creative Industries*, (pp. 105-123). Londres: University of Westminster Press.
- Cohen, J.-L. (2002). *Encyclopédie Perret*. Paris: Monum, Éditions du Patrimoine.
- Escobar-Trujillo, M. (2014). *El teatro en el cine español: Reflejos y distorsiones de la realidad* (Tesis doctoral). McGill University, Québec, Canada.
- Figes, O, & Hojman, E. (2012). *El baile de Natacha: una historia cultural rusa*. Barcelona: Edhasa.
- García-Abad, M. T. (2002) Estrategias narrativas de un teatro y un cine esposados en los años cincuenta: los cómicos de José Martín Recuerda y Juan Antonio Bardem. En *Revista Iberoamericana: América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad: notas: reseñas iberoamericanas*. N.º 7, 7-18.
- García Escudero, J. M. (1958). *Cine social*. Madrid: Taurus.
- Greenhalgh, C. (2014). *Coco chanel & Igor Stravinsky*. New York: Riverhead Books.
- Greenwood, S. (February/March, 2013). A journey together. *Perspective, the journal of the art directors guild*, 24-33.
- Huesca, R. (July 01, 1999). Le Theatre des Champs-Elysees a l'heure des Ballets russes. *Vingtième Siècle. Revue D'histoire*.
- López, Y. (2004). Espacios teatrales en el cine: entre el telón y entre bambalinas. En *Cine y literatura: El teatro en el cine*. S.l.: s.n.
- Pardo, G. P. J. (November 15, 2017). La reflexividad teatral del escenario a la pantalla. *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*.
- Perret, A. y otros. (2000). *Les frères Perret: l'oeuvre complète: les archives d'Auguste Perret (1874-1954) et Gustave Perret (1876-1952) architectes-entrepreneurs*. Paris: Institut français d'architecture.
- Ragot, G., Abram, D., Gaubert, S., Peyceré, D., & Culot, M. (2000). *Les frères Perret: L'oeuvre complète: les archives d'Auguste Perret (1874-1954) et Gustave Perret (1876-1952) architectes-entrepreneurs*. Paris: Norma.

- Rancourt, D. (2015). Une démonstration de cinéma: *Birdman*, de Alejandro González Iñárritu. *Les Publications Québec français*.
- Ríos Carratalá, J. A. (2000). *El teatro en el cine español*. Alicante: Institut de Cultura Juan Gil-Albert.
- Ryckaert, M. (2014). *Anna Karenina: van Rusland naar het theater. Een vergelijkende analyse met de filmbewerking door Joe Wright* (Tesis no publicada). Gent Universiteit Faculteit Letteren en Wijsbegeerte Vakgroep. LW21.
- Stoppard, T. (2012). *Anna Karenina: The screenplay based on the novel by Leo Tolstoy*. New York: Vintage Books.
- Stravinsky, I. (1998). *An autobiography*. New York: W. W. Norton & Company.
- Thompson, K. (Novembre/Décembre, 2014). The Unexpected Virtue of Ignorance. *Perspective, the journal of the art directors guild*, 66-71.
- Vera, M. J. D., & Sánchez, J. A. (2004). *Cine y literatura: El teatro en el cine*. S.l.: s.n.
- Walton, Saige. (2017). Becoming space in every direction: *Birdman* as post-cinematic baroque. *Cinema & cie: international film studies journal*, 16(26-27), 65-75. Italia: Mimesis International.
- Zimmer, N. B. & Saraiva J. A. (Setembro, 2016). Uma abordagem cultural do filme *Coco Chanel & Igor Stravinsk*. *IARA, Revista de Moda, Cultura e Arte*, 9(1), 68-79.

### Webgrafia

- [https://issuu.com/artdirectors/docs/perspective\\_2013\\_feb\\_mar\\_1f-c241908975e2](https://issuu.com/artdirectors/docs/perspective_2013_feb_mar_1f-c241908975e2)
- <http://www.theguardian.com/film/2015/may/03/birdman-unbroken-the-last-five-years-dvd-review-guy-lodge>.
- <http://www.btlnews.com/awards/the-use-of-vfx-to-stitch-birdman-together>.
- [https://www.sonyclassics.com/cocochanelandigorstravinsky/cocochanelandigorstravinsky\\_presskit.pdf](https://www.sonyclassics.com/cocochanelandigorstravinsky/cocochanelandigorstravinsky_presskit.pdf)

## **Filmografía**

*Anna Karenina*. (2012). J. Wright (Dir.) United Kingdom: Focus Features / Working Title Productions.

*Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)*. (2014). A. González Iñárritu (Dir.). EE UU: Fox Searchlight / New Regency Pictures.

*Coco Chanel & Igor Stravinsky*. (2009). J. Kounen (Dir.). Francia: Eurowide Film Production / Hexagon Pictures.

*Cómicos*. (1954). J. A. Bardem (Dir.). España: Unión films / Mapol film.



# PERVERSÕES CINEMATOGRAFICAS DO ESPAÇO A PARTIR DO TEATRO DE CÂMARA

Pedro Crispim Santos Álvaro

## Introdução

Este ensaio propõe analisar um conjunto de filmes que carece de historiografia ou designação oficial na história do cinema, onde o termo coloquial *single-set films* é recorrentemente utilizado para referenciar filmes que se passam num único espaço. Apesar de este cinema apresentar essa característica identitária que, de uma forma mais abrangente, se pode nomear como unidade de espaço, essa mesma característica é frequentemente problematizada e subvertida. Desta forma, tentaremos compreender melhor essas perversões e qual a sua utilidade.

Numa primeira fase, abordaremos a unidade de espaço em certas tendências teatrais e os seus propósitos, nomeadamente no teatro de câmara e no *kammerspiel*, utilizando como principais referências o trabalho de Max Reinhardt e de August Strindberg, que estabelecem a ponte para a existência de um cinema cada vez mais construído sobre a identidade da unidade de espaço.

E, numa segunda fase, tentaremos explicar o que são os *single-set films* recorrendo à forma como as suas influências teatrais são apropriadas, retrabalhadas e consequentemente pervertidas pelo cinema, nomeadamente na maneira como o conceito de unidade de espaço é reavivado.

## A defesa teatral da unidade de espaço

Tal como previamente referido na introdução, este ensaio versará sobre alguns conceitos e temas do teatro que nos serão úteis na nossa conceção e consequente análise dos *single-set films* que, sendo uma área de escassa produção académica, entendemos ser mais apropriado iniciar a sua génese histórica e teórica no teatro, apesar da existência de precedentes concetuais mais longínquos.<sup>1</sup>

Dessa forma, decidimos compartimentar as visões de Manfred Pfister (1988) e de Eric Bentley (1967), pelas suas análises da unidade de espaço no teatro, e também Lotte H. Eisner (1969), pelas reflexões sobre as obras de Max Reinhardt e a sua interligação com o cinema, e de Birgitta Steene e Egil Törnqvist (2007) sobre August Strindberg.

Historicamente, o teatro sempre se confrontou com o desafio de encenação de vários espaços narrativos ou diegéticos num mesmo espaço de representação: o palco. De que maneira o espaço único do palco poderia fazer coexistir todos os espaços diegéticos distintos que se seguem consecutivamente no decorrer de uma peça? Além de todas as soluções possíveis que a encenação teatral demonstrou, uma resposta possível a essa questão conjuntural remonta à exaltação neoclássica da unidade de espaço.

O teatro mostrou várias formas de a utilizar. No Renascimento, e trabalhando a partir das unidades dramáticas de Aristóteles, apenas o crítico literário Lodovico Castelvetro defendeu este princípio, que consiste em estender a continuidade espaço-tempo da cena individual para o texto na íntegra. A utilização “total” da continuidade espaço-tempo era justificada como algo que daria mais lógica e plausibilidade à peça, já que existia o receio de que quebras na unidade de espaço e saltos temporais fossem demasiadamente exigentes para a imaginação das audiências e destruíssem a ilusão dramática (Pfister, 1988: 250). Na verdade, a utilização da unidade de espaço muitas vezes implica também uma utilização igualmente inflexível da unidade de

1. Alguns conceitos basilares do teatro de câmara podem também ser encontrados na música de câmara, nomeadamente a ideia de diálogo e de espaço exíguo, vd. Baron (1998: 187).

tempo, o que aproxima consideravelmente a ação destas peças à sensação, não só do realismo a que frequentemente se propõem, mas também de um desenrolar narrativo muito próximo do tempo real.

Esta visão baseada nos receios da implausibilidade, no entanto, pode muito facilmente cair por terra, e precisamente graças ao problema que deveria solucionar. Com toda a ação concentrada num único espaço, e a eventual confluência “forçada” de todas as personagens e de todas as ações, há o risco de uma inverosimilhança crescente, que eventualmente levou a que a defesa de Castelvetro não fosse forte o suficiente para se afirmar enquanto paradigma teatral.

Such restrictions on time and space can lead to situations in which a number of different figures meet at one particular place so frequently that the whole thing becomes increasingly implausible, even if the locale is a public place and generous allowance is made for the power of chance, and to situations in which events take place in such swift succession that they contravene all laws of general common sense. (Pfister, 1988: 250)

Apesar da unidade de espaço no teatro não se ter conseguido impor como paradigma, eventualmente foi começando a ser utilizada amiúde, e a sua utilização consciente por parte dos dramaturgos tornou-se cada vez mais uma escolha dramática, relacionada com a temática aflorada nas peças. Desta forma, o dispositivo espacial fica inextricavelmente ligado aos temas e preocupações intrínsecos ao trabalho de cada autor.

A utilização desta estrutura espacial fechada, mais do que a alegação para a plausibilidade de Castelvetro, torna-se uma ação ligada simbioticamente à temática da obra. A mesma analogia pode ser observada na comparação entre um palco apinhado de elementos cenográficos e um palco apenas com um único elemento de cenografia. No primeiro caso, a leitura de cada um dos elementos de cenografia remete para uma visão mais coletiva dos elementos, de forma que nenhum deles individualmente apresente uma grande profundidade de leitura. Contrariamente, no segundo caso, o facto de existir

um único objeto em palco inscreve-lhe uma importância e uma profundidade de leitura bastante mais acentuada.

O mesmo acontece na leitura espacial de uma peça (ou também, como verificaremos mais à frente, num filme), onde o espaço diegético único se torna indissociável não só da narrativa, mas da temática da peça em si.

At the same time, the figures are all locked into a milieu that does not permit any kind of change and holds them prisoner in a state of numbing stasis. Replacing the type of public locale that unity of place in classical and classicizing drama was based on by a private interior is therefore primarily of thematic importance. Similarly, the unity of time in this play has the function of highlighting the inevitability of the events, which are presented as a series of crisis-riddled attempts to release the suspense and tensions that had been allowed to develop well before the play starts. (Pfister, 1988: 253)

Também associada à importante ligação entre configuração espacial e temática abordada, há uma espécie de tendência para que o espaço único se mude dos espaços públicos da *polis* para os espaços privados dos domicílios, reduzindo, no processo, a escala do drama para uma escala sempre mais próxima à do núcleo familiar. Veja-se o que fizeram, por exemplo e entre muitos outros, Henrik Ibsen, em *Et Dukkehjem* (1879), e August Strindberg nas suas várias peças de câmara, e mais tarde Tennessee Williams, Edward Albee, Harold Pinter, David Mamet ou Lars Norén, concentrando-se frequentemente num único espaço diegético e cénico, e colocando lá um punhado de personagens com um conflito profundo e por resolver.

Desta forma, a escala dos dramas íntimos encontrou um dispositivo mais apropriado com a utilização da unidade de espaço, o que levou também a mudanças nas estratégias de encenação: “If an actor needs to lift his whole arm at the Grosses Schauspielhaus, he need only move his hand at the Deutsches Theater; and at the kammerspiele it’s enough if he moves a finger” (Herald *cit* in Eisner, 1969: 177).

Heinz Herald foi um dos colaboradores de Max Reinhardt, encenador alemão cujo interesse crescente pela intimidade o levou a desenvolver um trabalho de encenação em palcos cada vez mais exíguos, até à criação do *kammerspiel*, um pequeno teatro em Berlim com um palco de dimensões reduzidas e uma plateia diminuta. A “anedota” de Herald refere não só a aproximação considerável da escala, como a atenção à subtilidade dos gestos, que funcionam como reflexos da psicologia das personagens.

Reinhardt desenvolveu o *kammerspiel* devido à dificuldade que sentiu ao encenar uma peça num palco que entendeu ser demasiadamente grande para a ênfase dos movimentos subtis e minuciosos (Eisner, 1969: 177). Dessa forma, essas “peças intimistas, com poucos atores, um lugar único e geralmente também um tempo de acção reduzido” (Aumont & Marie, 2009: 147) providenciavam a Reinhardt a possibilidade, não só de conseguir abordar melhor todos os gestos delicados dos atores, como também permitir que fossem mais bem percebidos graças à proximidade da plateia com o palco, igualmente intensificado pela pequenez de todo o espaço.

If the form of the earlier plays was Antoine’s naturalism, the form of the later plays is a new sort of intimate theater which Strindberg himself requires us to associate with Max Reinhardt, who opened his Chamber Playhouse in Berlin in 1906. In a memoir written for the actors in his little Stockholm theater, Strindberg wrote: ‘Reinhardt brings the idea of chamber music into drama: intimate nature of spectacle, emphatic statement of the theme, care given to the execution.’ (Bentley, 1967: 169)

Igualmente fascinado pelo intimismo e pela psicologia das personagens, e estando inclusivamente ao corrente do *kammerspiel* de Reinhardt, August Strindberg desenvolve uma série de trabalhos, que mais tarde serão conhecidos como as “peças de câmara”, que recorrentemente incluem um punhado de personagens que povoam um único espaço, e onde o destaque na interioridade e na complexidade psicológica ocupava o centro da narrativa. Algo que é corroborado por August Falck<sup>2</sup>: “Short notes, difficult to

2. Frequente colaborador de Strindberg, Falck foi ator e cofundador do Intima Teater, o pequeno teatro

grasp, were strewn around him, on the table, in the drawers, in his pockets. The chamber play arose like a jigsaw puzzle from these fragments” (cit in Steene & Törnqvist, 2007: 11).

Tal como um *puzzle* autopsicológico, Strindberg reúne ideias que vai colecionando durante muito tempo, e a peça surge da aglomeração e organização dos vários apontamentos das suas próprias interioridades, o que confirma e intensifica o pendor psicológico e íntimo das peças de câmara. E, dessa maneira, Strindberg chega aos mesmos pressupostos que chagara Reinhardt. Apesar deste o ter feito enquanto encenador e Strindberg enquanto dramaturgo, ambos recorrem ao espaço único, à unidade de espaço, para dar resposta à representação dos aspetos intimistas e psicológicos das narrativas e das personagens no teatro.

I have also contended myself with a single setting, and for the double purpose of making the figures become parts of their surroundings, and of breaking with the tendency towards luxurious scenery. But having only a single setting, one may demand to have it real. Yet nothing is more difficult than to get a room that looks something like a room... (Strindberg cit in Pfister, 1988: 264)

A utilização do espaço único e a encenação em palcos reduzidos implica uma redução da escala, uma vez que, para dar a ver aspetos demasiadamente discretos no comportamento das personagens, Strindberg considerou que esta exploração psicológica é mais adequada num ambiente íntimo (Brown, 1995: 368), e a unidade de espaço seria a configuração que melhor proporcionaria a sua proposta teatral.

E esta necessidade de aproximação da escala, juntamente com uma pulsão de apelo realista, de certa forma, confere ao teatro de câmara a sua característica “cinematográfica”, quase como se pedisse para ser registado por meios audiovisuais: “It is often said that theater focusses on characters, film on their environment. This is a doubtful truth, since the possibilities in

que Strindberg abriu em Estocolmo, mostrando clara influência do *kammerspiel* de Reinhardt, onde, entre outras peças, ocorreram as primeiras encenações do seu ciclo de peças de câmara.

film to use close-ups makes it even more character-centred in a sense than theater” (Törnqvist, 1995: 206). Algo que eventualmente chegaria com o *kammerspiel*film, onde todas as *nuances* que tanto interessavam a Reinhardt, Strindberg e ao teatro que ambos advogavam passaram a ser ainda mais legíveis na linguagem cinematográfica, graças à destreza na variação de escalas que o cinema proporciona, principalmente pelas possibilidades da utilização do grande plano e do plano de pormenor.

### **Perversões cinematográficas do espaço**

O princípio da unidade de espaço no cinema é bastante mais volúvel do que no teatro. Cingindo-nos ao cinema de ficção narrativo em longa-metragem, um primeiro passo no sentido da utilização do espaço único deu-se com o *kammerspiel*film. Uma influência direta de Max Reinhardt e do seu *kammerspiel* no cinema da República de Weimar durante os anos 20, o *kammerspiel*film “é um ‘cinema de câmara’, com filmes de intriga muito simples, geralmente circunscrita à existência de um pequeno conjunto de personagens bem identificados” (Grilo, 2007: 117).

Apesar do nervo psicológico associado a este subgénero do Expressionismo alemão, a unidade de espaço não era tão marcada no *kammerspiel*film como nas peças de Strindberg ou nas encenações de Reinhardt, apesar de terem um número consideravelmente menor de cenários, e de na sua grande maioria serem domicílios e espaços fechados<sup>3</sup>. É principalmente a partir da década de 1940 que começam a surgir mais filmes ainda mais circunscritos espacialmente, com uma ideia de “câmara”, de um drama interpessoal intimista e psicológico decorrendo “à porta fechada” num espaço único. Embora estes filmes sejam muito poucos face à produção geral de cinema, eles surgem amiúde e ainda hoje continuam a existir.

Mas ao mesmo tempo que surgem mais *single-set films*, também mais perversões à sua forma original (e altamente devedora do teatro) começam a

3. Poucos filmes do *kammerspiel*film poderão ser considerados *single-set films*. No entanto, um desses exemplos é *Sylvester: Tragödie einer Nacht* (Pick & Pick, 1924).

dominá-los. Ainda que seja bastante consensual a supremacia do fechamento sobre o exterior nos *single-set films*, não deixará de ser surpreendente a frequência com que essa noção é recorrentemente alfinetada e pervertida neste cinema. É oportuno referir que os *single-set films* não existem oficialmente enquanto movimento, ou até mesmo enquanto tendência, e como tal não têm um cânone de características que constituam a sua identidade – tirando obviamente a questão da supremacia esmagadora de um local único face a eventuais outros cenários – e tampouco quem os fez obedeceu a “regras”, “propensões” ou “inclinações” estéticas ou temáticas para que o filme seja considerado um *single-set film*, daí estes filmes serem bastante heterogêneos, pertencerem a géneros diferentes e com preocupações bastante distintas umas das outras.

A grande perversão, se nos apropriarmos da designação *single-set films* e a tomarmos enquanto noção absoluta, é perceber que este é um tipo de cinema considerado “de local único”, mas que na sua própria construção não o é (salvo raríssimas exceções). Assim, os *single-set films* acabam por ser herdeiros das tendências teatrais europeias na viragem do século XIX para o século XX, nomeadamente no teatro desenvolvido por Strindberg e por Reinhardt, ao apropriarem-se do recurso ao espaço único de forma a ambientarem melhor um cinema fortemente inclinado a explorar a intimidade e a psicologia das suas personagens. Mas apesar de se apropriarem destes mesmos princípios, também os subvertem, e essa perversão ocorre porque não existe homogeneidade entre os filmes.

E, como tal, entendemos que existem três grandes tipos de perversões espaciais nos *single-set films*: uma primeira perversão tem que ver com alguma amplitude na “gestão do hermetismo” que cada um destes filmes leva a cabo, tendo em conta as suas pretensões e as preocupações temáticas; uma segunda perversão, mais relacionada com o “vislumbre” de outros espaços, nomeadamente exteriores, e que podem ser desde uma alusão até à inclusão de cenas ou, no limite, de sequências num outro espaço, mas sem que essas incursões por períodos temporais muito limitados matem a sua própria identidade enquanto *single-set films*; e finalmente uma terceira per-

versão que designamos como “heterotopias” (recorrendo à sua designação na medicina), em que filmes possuem um único espaço, que se encontra em deslocação permanente.

Tentaremos explicar cada uma destas três perversões, utilizando exemplos de *single-set films*, tentando sempre partir do exemplo mais hermético para o mais permissivo ou aventureiro na sua configuração espacial.

Independentemente da gestão do hermetismo que cada filme leva a cabo, existem filmes cuja pulsão pelo encerramento voluntário é acentuada e até intensificada pela forma como fecha e sela os confinamentos do espaço. Um dos exemplos mais contundentes deste hermetismo é *Buried* (Guerra *et al.*, 2010), um filme totalmente ambientado num caixão, sobre um camionista militar que acorda enterrado vivo e, com recurso a muito poucos objetos, incluindo um telemóvel que utiliza para dialogar com o exterior, luta para sair do caixão. O filme de Rodrigo Cortés é absolutamente inflexível na maneira como se autoconfina às margens do caixão e, por vezes, ao negrume que o cerca. Não há qualquer vislumbre de outros lugares, ou subterfúgios de ventilação diegética. O dispositivo claustrofóbico do filme intensifica o exame tenso à identidade da única personagem (em carne e osso) do filme, e que revela ser tão ou mais cruel e falível do que os seus raptores.



Imagem 1: Fotograma de *Buried* (Guerra *et al.*, 2010).

No entanto, mais do que uma exceção à regra pela forma como elimina todas as possibilidades espaciais para além do único sítio, fechado, selado, hermético, onde o seu protagonista está preso, *Buried* (Guerra *et al.*, 2010) estará muito perto de um exemplo acabado e definitivo da gestão mais

inflexível do hermetismo dos *single-set films*. Outros exemplos mais convencionais, mas igualmente herméticos no sentido absoluto de espaço único, já incluem o espaço doméstico, o domicílio, como espaço privilegiado da ação dos *single-set films*.

São disso exemplo filmes como *Die Bitteren Tränen der Petra von Kant* (Fengler & Fassbinder, 1972), *Rope* (Bernstein *et al.*, 1948) ou *Öszi Almanach* (Tarr & Tarr, 1984). Os três são filmes localizados num único domicílio, ainda que o tratem de maneira diferente. O filme de Fassbinder apresenta uma pequena casa, onde a ação se desenrola num quarto anexo a uma outra divisão que funciona como ateliê de moda, mas visualmente ligada pela ausência da parede, substituída por prateleiras que permitem a visão através delas. Uma estratégia semelhante é utilizada por Hitchcock na *penthouse* de *Rope* (Bernstein *et al.*, 1948), onde todas as portas ficam permanentemente abertas, ligando assim as várias divisões da casa, e transformando-as num único espaço.

De ressaltar a influência teatral destes filmes (ambos resultam da adaptação de peças de teatro), com Fassbinder a acentuar a artificialidade das relações íntimas, retendo simultaneamente o seu fascínio pelos artifícios do teatro, e Hitchcock a aludir claramente ao jogo teatral ao conectar todos os espaços da *penthouse*, transformando-a num palco de confronto entre os convidados abstraídos e a parrelha assassina.



Imagem 2: Fotogramas de *Die Bitteren Tränen der Petra von Kant* (Fengler & Fassbinder, 1972) e *Rope* (Bernstein *et al.*, 1948).

O exemplo de Béla Tarr, ainda que apresente igualmente um domicílio, difere na medida em que o número de divisões e o seu espaço é bastante maior do que nos outros exemplos, mas cada espaço é demarcado com paredes e visualmente tratado de forma distinta, o que reflete as divisões e tensões entre um pentágono de personagens azedas num apartamento espaçoso, onde as diferentes divisões, claramente demarcadas, isoladas e com um tratamento visual distinto umas das outras funcionam como refração das relações disfuncionais, fraturadas e hostis entre as cinco personagens.

Rancière resume-o como “cinco indivíduos a enfrentarem-se entre quatro paredes” (2013: 31), o que imediatamente remete para propósitos dignos de Strindberg ou Reinhardt, mas avisa que “mesmo que a estrutura da história seja a do teatro intimista e que mãe e filho se digladiem, não estamos exactamente no universo de Strindberg” (2013: 31). Ou seja, se conflito geracional e guerra dos sexos estavam entre os temas prediletos de Strindberg, os conflitos nos *single-set films* acabam por ser mais expansivos ao incluírem uma panóplia de outros temas possíveis, uma vez que independentemente de serem dramas entre familiares ou estranhos, o tratamento nestes filmes é sempre o da domesticidade forçada.



Imagem 3: Fotogramas de *Öszi Almanach* (Tarr & Tarr, 1984).

O segundo tipo de perversão refere-se a filmes com inclusão de outros espaços, sem deixarem de reter a esmagadora maioria da sua ação num único e central espaço. Desde *12 Angry Men* (Fonda *et al.*, 1954) que, dos seus noventa e seis minutos de duração, apenas três minutos são fora da sala dos jurados, divididos entre uma brevíssima apresentação no tribunal, e uma

pequena cena de conclusão no final, ou *Carnage* (Saïd & Polański, 2011) que igualmente inicia e termina com planos idênticos, do exterior, que marcam o início do conflito e a sua resolução.



Imagem 4: Fotogramas de *Viskningar och Rop* (Carlberg & Bergman, 1972) e *The Hateful Eight* (Gladstein et al., 2015).

Uma estratégia recorrente nalguns *single-set films* consiste em iniciar o filme com um determinado acontecimento ou ação que propulsionará a história a “sair” desse espaço, em direção a um outro espaço, que se revelará a localização central do filme. São os casos, por exemplo, de *The Big Kahuna* (Samaha et al., 1999) com a chegada dos empresários até ao quarto de hotel, ou *The Hateful Eight* (Gladstein et al., 2015) com a viagem de diligência de algumas personagens que, para se abrigarem de uma tempestade de neve, ocupam uma retrosaria à beira da estrada.

Outros exemplos incluem filmes que pontualmente quebram a unidade de espaço por breves momentos (*flashbacks*, pequenas cenas) simultaneamente como insinuação de libertação e evidência de prisão no espaço em questão, como *Who’s Afraid of Virginia Woolf?* (Lehman & Nichols, 1966) com as incursões dos casais ao exterior da casa e a um bar, ou *Viskningar och Rop* (Carlberg & Bergman, 1972) com os passeios pelos jardins da mansão e as fugazes visões do passado.

A terceira e última perversão do espaço nos *single-set films* refere-se à utilização de espaços em movimento. O termo “heterotopia” na medicina pareceu-nos o mais indicado por referir-se igualmente à “localização

anormal” e principalmente ao “deslocamento de um tecido ou estrutura anatômica” que poderemos metaforizar como sendo a figura humana.<sup>4</sup>



Imagem 5: Fotograma de *Locke* (Heeley et al., 2013).

São os filmes em veículos, sejam automóveis, barcos, aviões ou outros, que se encontram em permanente movimento e, na esmagadora maioria dos casos, numa trajetória que não deveriam empreender. Acontece em *Locke* (Heeley et al., 2013), em que o protagonista empreende uma viagem de carro, abandonando o trabalho e a família, para assistir ao nascimento do seu filho com uma outra mulher; ou *Los Amantes Pasajeros* (Almodóvar et al., 2013), em que um grupo de pessoas com paixões entrecruzadas partilham o mesmo avião, que é entretanto desviado da rota; ou ainda os casos mais famosos dos barcos em *Lifeboat* (Macgowan & Hitchcock, 1944), com nove personagens conflituosas num pequeno barco salva-vidas à deriva, ou *All is Lost* (Dodson et al., 2013) com uma única personagem a tentar sobreviver num barco naufragante.

4. “Heterotopia: [Medicina] Localização anormal ou deslocamento de um tecido ou estrutura anatômica” in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [em linha], 2008-2013.



Imagem 6: Fotograma de *All is Lost* (Dodson et al., 2013).

Os veículos que estas personagens habitam ou conduzem não permitem escapar ao conflito, e tal conjuntura fortalece, pelo contrário, a propulsão em direção ao cerne do conflito narrativo. Os veículos constituem os únicos espaços destes filmes, em movimento perpétuo, seja a viagem de carro sem paragens, ou de avião, ou os barcos à deriva. Também comum a todos eles é o facto de que nenhum dos itinerários empreendidos, independentemente de serem planeados, incidentais, ou forçados, correspondem ao lugar “certo”, ao lugar onde as personagens deveriam estar, algo que fortalece a natureza perversa deste cinema, habitado por personagens que empreendem percursos condenados à partida.

De todas as perversões, as heterotopias são as mais permeáveis a opções mais aventureiras. Permitem, por exemplo, filmes completamente ambientados em exteriores, ou até a junção de outras perversões. Como exemplo, além da sua condição de heterotopia, *Los Amantes Pasajeros* (Almodóvar et al., 2013) inclui vários “vislumbres”, materializados numa cena inicial num espaço distinto, numa incursão a um outro espaço sensivelmente a meio, e também na cena final do filme, que decorre num terceiro espaço até então desconhecido.

Deste modo, e de forma inusitada, os *single-set films* parecem fascinados tanto pelas possibilidades de exploração espacial do conflito graças à unida-

de de espaço, como pela presença quase fantasmática de um exterior que, não raras vezes, não é simplesmente rejeitado ou eliminado, como é até desejado – mas o seu alcance é continuamente barrado e frustrado.

## **Conclusão**

Neste ensaio, começamos por tentar estabelecer os propósitos da unidade de espaço no teatro, estudando de que maneira foi trabalhada até chegar ao *kammerspiel*, e como essa tendência consequentemente afetou, numa primeira fase, o cinema mudo alemão, e mais tarde se disseminou e dispersou, com os seus exemplos cinematográficos a adquirirem coloquialmente a designação de *single-set films*.

Assim, defendemos que a influência teatral da unidade de espaço nos *single-set films* é visível e facilmente comprovável, mas é-o igualmente a evidência de que este próprio conceito enquanto noção absoluta é esmagadoramente desrespeitado pelas perversões espaciais destes filmes, através do hermetismo mais ou menos permissivo, da inclusão fugaz de outros espaços, de cenas ou até de sequências, e da utilização de espaços em deslocamento. Ou seja, a maioria dos *single-set films* inclui algum tipo de perversão do espaço único enquanto noção absoluta.

Considerando os efeitos práticos destas perversões espaciais, por norma, a existência do exterior ou de outros espaços anexos nos *single-set films* não serve nenhum escape ou via de fuga para as personagens, nem qualquer propósito de facilitação do conflito. Em suma, não funciona como libertação. E essa mesma perversão, seja com outros espaços ou com a presença do exterior, serve para acentuar a sensação de imobilidade, de prisão.

Num tipo de cinema que se propõe analisar algo tão misterioso e insondável como a psicologia das personagens, este cinema reincide numa abordagem ambígua da psicologia, da moralidade e das intenções das personagens. E o que os *single-set films* fazem é intensificar a domesticidade sem escape das relações (e consequentemente dos conflitos) interpessoais, como forma

de escalpelizar a intimidade e a complexidade psicológica das personagens. O espaço único (mesmo quando pervertido) localiza clara e categoricamente a diegese da narrativa e é utilizado para intensificar o conflito, permitindo, no processo, uma configuração espacial propícia para as análises intimistas e psicológicas das personagens.

No entanto, as perversões ao espaço servem igualmente para acentuar a consciência de que, além de toda a concentração na “câmara”, existe sempre um mundo lá fora. Esse mundo, em permanente fora de campo, não apenas existe como influencia, implica ou interage com o mundo do interior da “câmara”.

Esta fratura espacial e o vislumbre ou alusão que convoca para o universo onde se localizam os mundos fechados de cada *single-set* constituem uma quebra do paradigma secular da “câmara”, que sempre tentou selar, “des-socializar” e “despolitizar” as suas práticas artísticas (desde a música de câmara aos *single-set films*) das conjunturas e do mundo sociopolítico lá fora. Mas através do cinema, os *single-set films* assumem frontalmente que não existem num vácuo, e a ideia que migrara tanto da música como do teatro de câmara do século XIX, de uma manifestação artística despolitizada, esforçando-se por se remover de qualquer contexto histórico ou até temporal, graças à sua construção baseada na unidade de espaço, acaba por cair quando o cinema introduz as perversões espaciais aos *single-sets films*. As aberturas para a realidade exterior à “câmara” tornam-se impossíveis de ignorar.

Considerando todas estas perversões espaciais à noção absoluta de *single-set*, se estes filmes, por si só, poderão ser considerados como objetos “perversos”, no sentido em que atuam à margem da grande maioria das longas-metragens de ficção narrativa, pela sua ligação umbilical à unidade de espaço (reminiscente da herança teatral), utilizada para ambientar melhor as pretensões deste cinema de dissecar humanos em situações de crise, não deixará de ser intrigante comprovar como este cinema “perverso” acaba por se autoperverter, e através da sua própria identidade espacial.

## Referências bibliográficas

- Aumont, J., & Marie, M. (2009). *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema*. C. B. Gamboa, & P. E. Duarte. Lisboa: Edições Texto & Grafia, Lda.
- Baron, J. H. (1998). *Intimate Music: A History of the Idea of Chamber Music*. Nova Iorque: Pendragon Press.
- Bentley, E. (1967). *The Playwright as Thinker – A Study of Drama in the Modern Times*. Nova Iorque, Londres: Harcourt Brace Jovanovich.
- Brown, J. R. (1995). *The Oxford Illustrated History of Theatre*. Oxford: Oxford University Press.
- Eisner, L. H. (1969). *The Haunted Screen*. Londres: Thames and Hudson Limited.
- Grilo, J. M. (2007). *As Lições do Cinema: Manual de Filmologia*. Lisboa: Edições Colibri.
- Pfister, M. (1988). *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rancière, J. (2013). *Béla Tarr, o tempo do depois*. L. Leal. Lisboa: Orfeu Negro.
- Steene, B., & Törnqvist, E. (2007). *Strindberg on Drama and Theatre*. Amesterdão: Amsterdam University Press.
- Törnqvist, E. (1995). *Between Stage and Screen: Ingmar Bergman Directs*. Amesterdão: Amsterdam University Press.

## Filmografia

- 12 Angry Men*. [Longa-metragem]. (1957). H. Fonda (Prod.), R. Rose (Prod.), & S. Lumet (Realizador). E.U.A.: Orion-Nova Productions.
- All is Lost* [Longa-metragem]. (2013). N. Dodson (Prod.), A. Gerb (Prod.), J. Nappi (Prod.), T. Schwarzman (Prod.), & J. C. Chandor (Realizador). E.U.A.: Before the Door Pictures, FilmNation Entertainment, Sudden Storm Pictures, Black Bear Pictures, Treehouse Pictures, Washington Square Films.
- Buried* [Longa-metragem]. (2010). A. Guerra (Prod.), P. Safran (Prod.), & R. Cortés (Realizador). Espanha, E.U.A., França, Reino Unido: Audiovisual Aval SGR, Avalis de Catalunya SGR, Generalitat de Catalunya – Institut Català de les Indústries Culturals (ICIC).

- Carnage* [Longa-metragem]. (2011). S. B. Saïd (Prod.) & R. Polański (Realizador). França, Alemanha, Polónia, Espanha: SBS Productions, Constantin Filmproduktion, SPI Film Studio, Versátil Cinema, Zanagar Films, France 2 Cinéma, Canal+, CinéCinéma, France Télévisions, Polski Instytut Sztuki Filmowej, Wild Bunch.
- Die Bitteren Tränen der Petra von Kant* [Longa-metragem]. (1972). M. Fengler (Prod.), R. W. Fassbinder (Prod.), & R. W. Fassbinder (Realizador). Alemanha Ocidental: Filmverlag der Autoren, Tango Film.
- Lifeboat* [Longa-metragem]. (1944). K. Macgowan (Prod.), & A. Hitchcock (Realizador). E.U.A.: Twentieth Century Fox Film Corporation.
- Locke* [Longa-metragem]. (2013). G. Heeley (Prod.), P. Webster (Prod.), & S. Knight (Realizador). Reino Unido, E.U.A.: IM Global, Shoebox Films.
- Longa-metragem A. Almodóvar (Prod.), E. García (Prod.), & P. Almodóvar (Realizador). Espanha: El Deseo.
- Özsi Almanach* [Longa-metragem]. (1984). B. Tarr (Prod.), & B. Tarr (Realizador). Hungria.
- Rope* [Longa-metragem]. (1948). A. Hitchcock (Prod.), & A. Hitchcock (Realizador). E.U.A.: Transatlantic Pictures.
- Sylvester: Tragödie einer Nacht* [Longa-metragem]. (1924). L. Pick (Prod.), & L. Pick (Realizador). República de Weimar: Rex-Film GmbH.
- The Big Kahuna*. [Longa-metragem]. (1999). E. Samaha (Prod.), K. Spacey (Prod.), A. Stevens (Prod.) & J. Swanbeck (Realizador). E.U.A.: Franchise Pictures, Trigger Street Productions.
- The Hateful Eight* [Longa-metragem]. (2015). R. N. Gladstein (Prod.), S. McIntosh (Prod.), S. Sher (Prod.), & Q. Tarantino (Realizador). E.U.A.: Double Feature Films, FilmColony.
- Viskningar och Rop* [Longa-metragem]. (1972). L.-O. Carlberg (Prod.), I. Bergman (Prod.), & I. Bergman (Realizador). Suécia: Cinematograph AB, Svenska Filminstitutet (SFI)
- Who's Afraid of Virginia Woolf?* [Longa-metragem]. (1966). E. P.M. Rizador E.U.A.: Warner Bros., Chenault Productions.





## DIÁLOGOS INTERTEXTUALES EN *LA VÉNUS À LA FOURRURE* (ROMAN POLANSKI, 2013)

Alberto Román Padilla Díaz

### 1. Introducción

Uno de los temas que más suele tratar el cine de Roman Polanski es los difusos límites que existen entre la fantasía y la realidad. En el caso de *La Vénus à la fourrure* (2013), el director tuvo la oportunidad de desarrollar esta temática a través de dos artes que él conoce bien: el cine y el teatro<sup>1</sup>. Durante la película, sus únicos dos personajes protagonistas, Wanda Jordan (Emmanuelle Seigner) y Thomas Novachek (Mathieu Amalric), ensayan una versión teatral de la novela *La venus de las pieles*, de Leopold Von Sacher-Masoch, y conforme va progresando dicho ensayo, el espectador no distingue qué es obra teatral ni qué es la realidad de los protagonistas.

Esta confusión realidad-ficción se desarrolla en un espacio no menos ficticio: el escenario de un teatro imaginario<sup>2</sup> de París. Esta idea del transcurso de la historia en un espacio teatral fue escogida por el propio Polanski, según él mismo cuenta, dada las capacidades sinietras que dicho espacio puede poseer<sup>3</sup>, distanciándose

1. Aun siendo más conocido por su carrera como cineasta, el director francés también ha desarrollado una importante carrera sobre las tablas como adaptador y en algunas ocasiones intérprete de obras como *La metamorfosis*, de Steven Berkoff (basada a su vez en el famoso libro de Franz Kafka); *Amadeus*, de Peter Shaffer o *Hedda Gabler*, de Henrik Ibsen.

2. La fachada del teatro recreado es la del Théâtre Hébertot de París mientras que el espacio interior, también recreado en estudio, pertenece al Théâtre Récamier también en la capital francesa.

3. "C'est un grand décor qui permet différents angles de prises de vues, et le soir, un theatre vide est: un peu sinistre" (Greenberg, 2013: 274).

levemente del libreto teatral del escritor y coguionista del film, David Ives, en el que se basa la película, pues aquí la acción se situaba en una sala de *casting* en Nueva York. Por todo esto, entendemos que el referente teatral es aquí una inclusión en la película que “puede [...] ser trampolín para la creación de varios niveles narrativos, y en consecuencia descubrir cuales son los mecanismos de una ficción” (Abuín González, 2012: 74).

En este ensayo, proponemos o sugerimos la cita intertextual, en el sentido que le dio Gérard Genette, como mecanismo de dicha ficción y como elemento fundamental para desarrollar los distintos elementos narrativos del film. El objetivo de este estudio es demostrar no solo la existencia, sino también la importancia de esos niveles de intertextualidad del film respecto a la historia que en él acontece.

## 1.2 Metodología y marco teórico

La “intertextualidad” o “las relaciones intertextuales” tuvieron su germen en la obra del ruso Mijaíl Bajtín, aunque el término no fue realmente acuñado hasta 1967 por la filósofa Julia Kristeva en el artículo “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela” (1997). Pero fue en 1982, cuando Gérard Genette propone la intertextualidad como uno de los cinco<sup>4</sup> tipos de transtextualidad<sup>5</sup>, un concepto más amplio e inclusivo, definiendo las relaciones intertextuales como “la relación de co-presencia entre uno o más textos” (Genette, 1989: 10) y estableciendo como formas de esa intertextualidad la *cita* intertextual, la *alusión* y el *plagio*. La primera de estas formas es la que parece desarrollarse como parte del marco enunciativo de ese ejercicio de “teatro como dispositivo autoconsciente fílmico”<sup>6</sup> (Pardo Garcia, 2017: 422) que parece ser

4. Junto a la paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y la architextualidad.

5. Debido a algunas limitaciones del espacio que se nos ha concedido, hemos decidido dejar fuera una cuestión teórico-práctica de gran interés como sería la adaptación de *La Vénus à la fourrure* (2013) y su consideración como parte del doble hipertexto (junto al libreto de David Ives) que mantienen una relación con un texto anterior A o hipotexto que sería la novela homónima de Sacher Masoch. Nos centraremos únicamente en las referencias intertextuales del film.

6. “La forma más evidente de hacer que una representación teatral enmarcada en una película [...] funcione como dispositivo de autoconciencia fílmica es que representación y película acaben identificándose. Una manera de conseguir tal identificación es hacer que la obra intercalada, aunque sea segunda (como acostumbra a denominarse por estar dentro de la obra primera que es su marco) no sea secundaria, sino primaria en cuanto que centro de la película: fuera de ella habrá solo un delgado

el texto<sup>7</sup> *La Vénus à la fourrure* (2013), de Roman Polanski. Nosotros abordaremos los diálogos intertextuales que el film mantiene con otras disciplinas artísticas tales como el cine (concretamente obras anteriores del propio director), la música (la canción *Venus in Furs* [1967]) y la pintura (diferentes representaciones de la diosa Venus). Posteriormente, pondremos en práctica algunas de las cuestiones analizadas mediante el análisis del fragmento final del film y finalmente concluiremos con algunas consideraciones en torno al objetivo del ensayo.

En lo que atañe al marco teórico ha sido muy importante la obra de Gérard Genette, a la hora de establecer el objetivo de este trabajo. Esto no indica que esta investigación se haya desentendido de las aportaciones de investigadores nacionales e internacionales del cine de Polanski, como Dominique Avron, Montse Hormigos Vaqueros o Diego Moldes, entre otros, o incluso de aportaciones del propio director en su autobiografía publicada. También se han tenido en cuenta otros ensayos que emparenten cine con otras artes como, por ejemplo, *L'espace cinématographique*, de Antoine Gaudin, o la obra ya citada anteriormente *El teatro en el cine*, de Anxo Abuín González.

## 2. Concomitancias con la Trilogía del apartamento de Roman Polanski

La obra de Roman Polanski siempre ha concedido una gran importancia al uso de la escenografía y los decorados. Como bien cita Dominique Avron, “el decorado, no siendo más que un espectáculo pasivo en el mismo, se da a trozos y sintetizado al espectador. El arte de explorar cinematográficamente ese decorado es, pues, tan importante como su concepción” (Avron, 1990: 57). Uno de los mejores ejemplos de ello es la reconocida por muchos cinéfilos como “trilogía del apartamento”, compuesta por *Repulsion* (Roman Polanski, 1965), *Rosemary's baby*, (*Ibid.*, 1968) y *Le locataire* (*Ibid.*, 1976).

marco enunciativo que sirve exclusivamente para recordar el carácter teatral y por ello ficticio de todo lo que estamos viendo dentro del mismo, es decir, durante la mayor parte del metraje.”

7. “El sistema del texto es la instancia que *desplaza* los códigos, deformando a cada uno de ellos por la presencia de los demás, contaminándolos los unos por los otros, reemplazando, en marcha, el uno por el otro, y, en fin de cuentas – como resultado provisionalmente ‘parado’ de este desplazamiento general –, *colocando* cada código en un puesto determinado de la estructura de conjunto: desplazamiento que desemboca así en una instalación, destinada a su vez a ser desplazada por otro texto” (Metz, 1973: 136).

Estos tres films han quedado enlazados por el género de terror psicológico dados “el contraste entre un mundo mental por una parte y un universo físico opuesto por otra” (Vaquero, 2003: 96), la similitud entre las historias<sup>8</sup> y su actante espacial común: tres apartamentos en tres enclaves cosmopolitas del mundo (Londres, Nueva York y París). En *La Vénus à la fourrure* hemos apreciado una serie de conexiones a nivel escenográfico, con este trío fílmico, que bien podríamos reconocer como alusiones intertextuales al cine del propio Polanski, de ahí su ubicación en este apartado.

### **2.1. La incidencia del sonido sobre la escenografía en *Repulsion* y *La Vénus à la fourrure***

Con el film inglés de 1965, *Repulsion*, mantiene su conexión en la incidencia que tiene el sonido sobre la escenografía. El argumento de la película gira en torno al personaje de Carole Ledoux, interpretado por Catherine Deneuve, que padece de una patológica animadversión hacia el sexo masculino que la lleva a la alienación y al asesinato. La primera escena en el apartamento de la protagonista ya nos advierte de esta patología, gracias a la incidencia de los sonidos sobre la escenografía, sonidos que de un modo u otro hacen referencia a la masculinidad que el personaje de Deneuve tanto repudia: el timbre o los orgasmos de su hermana, ambos producidos directa o indirectamente por Michael (Ian Hendry), novio de esta última. En la película, estos sonidos suponen un primer síntoma de amenaza en el apartamento. Un espacio que la protagonista concibe como “refugio de la realidad masculina” (Padilla Díaz, 2017: 150).

En *La Vénus à la fourrure*, apreciamos la incidencia de los sonidos sobre la escenografía tanto al inicio como al final de la película, solo que en este caso lo que se remarca no es tanto la masculinidad que un personaje repudia, sino un cierto halo divino en torno al personaje de Wanda Jordan y la fascinación que este hecho causa sobre el personaje de Thomas, quien cree que podría estar ante la verdadera diosa Venus (Afrodita en la mitología griega).

8. Tres mujeres que se ven obligadas a recluirse tanto psicológica como físicamente en sus respectivos hogares.

Hablamos del sonido de los rayos que se manifiestan fuertemente cuando el personaje entra por primera vez en el teatro donde transcurre toda la historia. Dicho elemento, el rayo, podría ser una referencia a Zeus, dios clave de la mitología griega. Mitología que adquiere una importancia vital en la obra que ensayan los dos personajes principales, como demostraremos más adelante, en el análisis de la secuencia final del film.

En ambos casos, los sonidos nos introducen en las patologías mentales de ambos personajes en las respectivas películas: descubrimos la alienación y repulsión sexual en Carole y el delirio de estar ante la propia Venus en el caso de Thomas. Y ambos finalizan con la pérdida de noción sobre sus propias identidades, en el punto álgido de sus respectivas involuciones psicológicas: Carole se transforma en una implacable asesina que no tiene siquiera conciencia de sus matanzas, mientras que Thomas cree ser la propia protagonista de la obra que él mismo ha adaptado.

## 2.2. Los arranques de *Rosemary's baby* y *La Vénus à la fourrure*

En la obra *L'espace cinématographique*, el profesor Antoine Gaudin propone una aprehensión del espacio, no tanto como un decorado o un marco donde se efectúa una acción, sino más bien como “un *phénomène* dynamique produit par le film (l'espace comme 'qualité-puissance' du cinéma, inhérent au mouvement des images et à leurs rapports de succession)” (Gaudin, 2015: 64). El autor francés distingue dos niveles de dicha aprehensión del espacio en el cine: por un lado, el espacio *representado* por la película y, por otro, el espacio *inscrit* en el cuerpo de dicha película.

Para distinguirlos, recurriremos muy levemente a este ejemplo del plano que abre el film *The Searchers* (John Ford, 1956), el mismo ejemplo que Gaudin utiliza en su obra (2015: 64). El espacio *representado* por el film hace referencia al espacio que conocemos *a priori* en un film, es decir, desde el primer momento, un espacio que estamos educados para percibir y que en este caso se correspondería en el caso del famoso *western* con la alcaoba sombría por la que se asoma el personaje femenino (Imagen 1 Derecha).

Mientras que el espacio *inscrito* en el cuerpo del film viene a ser el espacio que se adentra poco a poco en el film (Imagen 1 Izquierda) y en el que estamos en situación de *copresencia* que aquí se corresponde con la luminosa extensión del desierto que se adentra en la imagen.



Imagen 1: Espacio *registrado* en el film y espacio *inscrito* en el cuerpo del film. *The Searchers* (John Ford, 1956). Warner Bros Video.

Pues bien, los dos films de Polanski, *Rosemary's baby* (1968) y *La Vénus à la fourrure* (2013), parecen compartir en sus respectivos prólogos, este mismo principio teórico de las dos clases de aprehensión del espacio propuestas por Gaudin. En el caso de *Rosemary's baby* (1968), la imagen nos muestra la ciudad en un plano panorámico con los créditos en fucsia claramente a imitación de los arranques de las *screwball comedies* del Hollywood dorado de los 40 y 50 (Imagen 2 Derecha), en los que, combinados con dichos créditos, se mostraban los grandes escenarios donde acontecían las historias. Sin embargo, esta “apertura de telón” en principio abierta y majestuosa contiene algunos detalles que la tornan siniestra. Para empezar, esa visión de la ciudad comienza en panorámica que nos muestra los diferentes edificios de la Gran Manzana: grandes moles de hormigón imperecederas, perfeccionadas, signos del adelanto y la prosperidad económica de la ciudad, combinados con la extensión verde que conforma Central Park. Para cuando la cámara termina este recorrido, se presenta el amenazante edificio Bramford (Imagen 2 Izquierda), que interrumpe en la imagen al ser captado de forma diferente, cambiando la dirección de la cámara de izquierda a derecha. Sus enormes tejados, el material pétreo con el que está hecho, su gigantesca altura y la composición en torres de muchas de sus partes le dan

el aspecto de una gran catedral gótica en contraste con el resto de modernos edificios. De esta manera, la “prisión” o el futuro lugar que aislará a la protagonista queda bien distinguido del resto de la gran urbe que lo rodea, siendo Nueva York *el espacio registrado* y el edificio Bramford, como el espacio *inscrito* en el cuerpo del film.



Imagen 2: Espacio *registrado* en el film y espacio *inscrito* en el cuerpo del film. *Rosemary's Baby* (Roman Polanski, 1968). Paramount Pictures.

En el caso de *La Vénus à la fourrure* (2013), la película se abre con un plano subjetivo sobre un pasaje arbolado de París (Imagen 3 Izquierda) con la perspectiva de un carruaje de un conductor de coche de caballos, en lo que Ortiz de Zaraté ha visto como una evocación del París del XIX (2015: 95). En esta evocación apreciamos una atmósfera urbana gris, y deprimente que contrasta claramente con la música festiva y orquestada de la banda sonora musical del compositor Alexandre Desplat. La cámara prosigue, hasta que en un momento se da otro cambio de angulación, ahora del centro a la derecha del espacio mostrado donde se halla el teatro (Imagen 3 Derecha) que es el único edificio cuya propia estructura parece más derruida en comparación con el resto, como bien nos demuestra la falta de la letra H en el letrero *Théâtre*. El carácter siniestro de dicho habitáculo, queda subrayado por el sonido del relámpago que envuelve este “templete de la interpretación” y que enmarcará tanto la llegada como la salida del personaje de Wanda, como afirmamos antes. Ella es además la emisora de este continuo plano subjetivo, como descubrimos una vez dentro del recinto. De tal modo que podríamos entender este *passage* parisino como el espacio *representado por el film* y el siniestro *Théâtre* sin H, como espacio *inscrito en el cuerpo del film*.



Imagen 3: Espacio *registrado* en el film y espacio *inscrito* en el cuerpo del film. *La Vénus à la fourrure* (Roman Polanski, 2013). TF1 Video.

Si en el film de John Ford, la idea era resaltar lo colosal del desértico paisaje, en estas dos presentaciones de los largometrajes de Polanski, lo que se resalta mediante técnicas el cambio de ángulo, materialidad, etc..., es el aislamiento, la estrechez y el aire siniestro que el edificio Bramford y el teatro desprenden con respecto al resto del área metropolitana que los rodea. Todo este juego visual forma parte de una especie de original estilema, fundamentado en reencuadres, oscuras iluminaciones y otras transformaciones arquitectónicas de gran interés y cierta semiología, que en otra parte<sup>9</sup> ya hemos denominado como “poética de lo claustrofóbico”.

## 2.2. El proceso de “menguado” de la escenografía en *Le locataire* y *La Vénus à la fourrure*

En el caso de la comparación con *Le locataire* (1976), ambos films comparten el uso del vestuario y el travestismo de un protagonista masculino en el cénit de la pérdida de su equilibrio mental. Este detalle también podría ser compartido con otro título del director, *Cul-de Sac* (Roman Polanski, 1966). Pero más allá de esa posible evidencia, es el proceso de “menguado” de ciertos elementos escenográficos en aras a la también “mensuración” de la noción de identidad lo que nos interesa. En el caso de *Le locataire* (1976), este proceso se da cuando los distintos reflejos del protagonista en los espejos de su apartamento se van también reduciendo conforme avanzaba el film: primero en cuerpo entero; luego, plano medio hasta la cintura, cabeza y

9. Para más información al respecto, puede consultarse Padilla Díaz, A. R. (2017).

hombros; luego solo el rostro y, ya *a posteriori*, el siguiente reflejo de cuerpo entero será el del protagonista ya travestido y “transformado” en la anterior inquilina fallecida de su apartamento actual. En *La Vénus à la fourrure* (2013), vemos un proceso similar con respecto al entallado cada vez mayor de las prendas con las que Wanda viste a Thomas: primero, una gran chaqueta; luego un chaleco de botones de hotel, y finalmente un collar de perro. Una vez *encadenado* con dicho collar, el personaje pasa, del mismo modo que Trelkovsky, también a travestirse y creerse así que es la protagonista femenina de la obra de Masoch.

Estas concomitancias complementan a *La Vénus à la fourrure* (2013) con rasgos propios que han definido tres de las películas más importantes del director francés de los años 60-70 del siglo XX, suponiendo así una cierta actualización de la novela de Sacher-Masoch del año 1870 del siglo XIX. Dicha actualización y complementación que el libreto teatral de Ives, escrito en medio de ambos, no llega a permitirse dadas las diferencias del medio de expresión cinematográfico que claramente difiere del literario o teatral.

### **3. La cita a *Venus in Furs* de Velvet Underground**

Una de las primeras preguntas que realiza el personaje de Wanda acerca de la obra que ensayan es si existe vínculo alguno entre la obra y la canción *Venus in furs* (1967), de The Velvet Underground & Nico, un grupo que estuvo al amparo de la factoría Warhol a finales de los años 60. Aun cuando el personaje de Thomas niega con cierta pedantería este origen, consideramos de interés para este ensayo la cita a este tema musical por una serie de razones. Primero, ambas obras (la canción y la película de Polanski) parten del mismo hipotexto: la obra de Sacher-Masoch. La canción versa concretamente sobre el personaje protagonista de la misma, Severine Kushemnski, y recordemos que, en la película, Thomas da la réplica a dicho personaje de la obra. Y segundo, por cómo la colocación de esta referencia al inicio del film, nos sugiere una serie de augurios fatalistas de las situaciones que se van a suceder sobre el escenario teatral, llegando incluso a describir gráficamente algunos de los planos y posteriores imágenes. Por último, la

referencia al tema es una cita existente únicamente en el film<sup>10</sup> de Polanski. Estas razones certifican por qué no podemos considerar simple casualidad la referencia a esta canción por mucho que el personaje de Thomas la niegue para despistarnos.

Así pues, nos sumergimos en el análisis de la letra del tema musical. La canción se abre con la frase “Shiny Shiny, Shiny boots of leather”, una de las prendas que la protagonista saca de su bolso “mágico”<sup>11</sup> y que Thomas coloca sumisamente sobre ella. Asimismo, la cámara muestra en alguna ocasión (Imagen 4) estas enormes botas de cuero en actitud abierta y reinante, cual coloso griego, sobre Thomas, siempre con él debajo de ellas y resaltando su brillo (“shiny, shiny”).



Imagen 4: “Shinny, Shinny boots of leather”. TF1 Video.

Continúa la estrofa con la frase “Whiplash girlchild in the dark”, y, en un momento dado del metraje, apreciamos el sonido extradiagético (como de un látigo) con el que Wanda fustiga a Thomas; un látigo que no apreciamos físicamente en el film, que permanece, como dice la letra “en la oscuridad”. Más adelante, tenemos la frase “Chase the costumes she shall wear (...) Tongue of thons, the belt does await you” que, en la película, se manifiesta

10. Otro dato a tener en cuenta es que meses más tarde del estreno de la película en Francia (13 de Noviembre de 2013), la actriz Emmanuelle Seigner publicó un álbum musical de versiones donde versionaba este tema en particular, y además, lucía en la portada las mismas pieles que en el final de la película. Por supuesto, aun tratándose de una campaña publicitaria encubierta (el disco salía en Abril de 2014, justo cuando se estrenaba la película en el resto del mundo) y arbitraria, es también una de las razones que certifica o refuerza aún más las posibilidades de esta cita como una de las operaciones intertextuales propias únicamente del texto cinematográfico.

11. Útil de mano del que la protagonista va sacando distintos vestuarios de época: chaquetas, vestidos, botas, el guion íntegro de la obra, etc... cada vez más inesperados a la par que imposibles en el universo narrativo del film. Un hecho que nos remite inevitablemente a la película de Walt Disney, *Mary Poppins* (Robert Stevenson, 1964) y el bolso mágico del famoso personaje interpretado por Julie Andrews.

visualmente (como ya hemos mencionado antes) por las ropas cada vez más entalladas que el personaje de Thomas se va probando, y, en especial, ese collar de perro que *encadena* a Thomas como si fuera un cinturón (“the belt”) (Imagen 5).



Imagen 5: “Tongue of thons, the belt does await you wear”. TF1 Video.

Finalmente, en la segunda estrofa del tema musical, hallamos la frase “Ermine furs adorn the imperius”, en referencia a la piel de armiño con la que el personaje realiza la danza de las bacantes en la escena final (Imagen 6), en un modo “imperioso” – adjetivo empleado en el tema musical – dado que Thomas ha quedado dominado y completamente indefenso frente a ella, atado al cactus al que ella misma, a lo largo del film, ha dado no en vano un significado “fálico”<sup>12</sup> muy burlón.



Imagen 6: “Ermine furs adorn the imperius”. TF1 Video.

12. No en vano, el juego de roles, de masculino a femenino y viceversa, es una de las constantes incluso en los diálogos del film. Por ejemplo, en un momento dado, la protagonista enfatiza muchísimo la palabra *genre*, una palabra que en francés tiene un significado polisémico ya que se utiliza para decir “tipo o clase” – que es el sentido que ella emplea en ese momento dado – pero también “género” en cuanto a masculino o femenino.

He aquí, cómo el tema *Venus in furs* (1967), de The Velvet Underground & Nico, sirve como carta de presentación fatalista sobre las cualidades del personaje de Wanda, así como de las acciones y dominación sobre el personaje de Thomas que ella misma ejerce.

#### 4. Las alusiones a la pintura en *La Vénus à la fourrure*

En el caso de la pintura, parecen darse en el film una serie de conexiones interesantes focalizadas especialmente en el personaje de Wanda, en aquellos momentos en los que ciertos movimientos o posiciones buscan claramente la referencia pictórica en alguna de las escenas, como es el caso de la *Venus del espejo* (1555), de Tiziano, que no en vano es mencionada y hasta mostrada minutos antes de la secuencia (Imagen 7 Izquierda). Esto demuestra hasta qué punto llega el interés del film por complementar una serie de programas iconográficos sobre la representación de la Venus, dando lugar a una serie de operaciones discursivas entre el texto fílmico y pictórico que parecen erigirse como una de las bases de su identidad, junto al dispositivo espacial antes analizado.

Como vemos en el subtítulo de la imagen, el personaje pronuncia claramente “Voilà, je suis Vénus” (Imagen 7 Derecha), una frase que al ser mencionada justo en el momento en que Wanda imita claramente esa postura del cuadro italiano, lo cual no hace sino certificar un poco más esta teoría acerca del entramado intertextual que se traza en las imágenes.



Imagen 7: *La Venus del espejo* (1555), de Tiziano, en *La Vénus à la fourrure* (2013), de Roman Polanski. TF1 Video.

Complementando dicho programa iconográfico, disponemos varios momentos en los que el personaje de Wanda es tomada en diferentes posturas sobre el diván, un elemento mobiliario que, como podemos ver en cuadros de distintas épocas y países, siempre ha sido visto como una especie de “trono” de las Venus como, por ejemplo, en el caso de *Venus en el espejo* (1647-1651), de Diego Velázquez, por citar una de las representaciones más conocidas. Sin embargo, existe una representación de Venus con la que este conjunto de imágenes guarda quizás más relación: *La Olympia* (1865), de Édouard Manet (Imagen 8 Izquierda). Si bien no estamos exactamente ante una representación de Afrodita propiamente dicha, la figura de la Olympia está inspirada (Guégan, 2011: 137) en la representación de dicha diosa griega en el cuadro *La venus de Urbino* (1538), también de Tiziano, detalle ignorado por la crítica en el contexto de su época y que de hecho causó un gran escándalo, sobre todo por mostrar el desnudo de una cortesana<sup>13</sup>. Según Michel Foucault<sup>14</sup>, existía una importante correspondencia entre en la luz utilizada sobre la Olympia y la mirada en los espectadores, concluyendo que era el uso de la luz y no tanto el desnudo<sup>15</sup> en sí mismo lo que realmente provocó la polémica cuando el cuadro fue expuesto en el Salón de París.

En esta imagen de la película de Polanski (Imagen 8 Derecha), como en el cuadro de Manet, el empleo de la luz sobre Wanda, y quizás no tanto su sensual silueta, también nos informa del deseo erótico que comienza a residir en el personaje de Matthieu. Un posible hecho que podría reforzar esta teoría es que el personaje queda enmarcado por dos focos de luz meramente superficiales: la lamparilla de aceite de Thomas y la llama de cartón piedra. Sí, superficiales, ya que uno de ellos no es de verdad dada su materialidad (cartón piedra) y es imposible que esa lamparilla pueda emitir tal iluminación sobre la piel del personaje y sobre el diván.

13. La modelo y pintora Victorine Meurent, quien también posó para Manet en *Desayuno sobre la hierba* (1863).

14. “Elle n’est nue que pour nous puisque c’est nous qui la rendons nue et nous la rendons nue puisque en la regardant, nous l’éclairons, puisqu’en tout cas notre regard et l’éclairage ne font qu’une seule et la même chose” Foucault, M. (2004). *La peinture de Manet*. Paris: Seuil, p. 40.

15. “Foucault focuses on Manet’s painting technique, especially on how Manet uses light, arguing light not nudity provoked public scandal” (Palmer, 2016: 70). Foucault, sexuality, and Manet visual discourse. *Journal of philosophy and history of education*. 66(1), p. 70.



Imagen 8: *La Olympia* (1863), de Manet, en *La Vénus à la fourrure* (2013), de Roman Polanski. TF1 Video.

Así pues, *La Vénus à la fourrure* (2013) muestra, del mismo modo que gran parte del cine de Polanski<sup>16</sup>, ese interés del director por mostrar la historia del arte que conoce y que más le ha marcado dada su formación en la materia, como bien afirma él mismo en sus memorias<sup>17</sup>. Otra manifestación más acerca de la misma cuestión, la apreciamos en los hermosos créditos finales, donde los nombres del reparto y los técnicos del film se suceden sobre un sinfín de pinturas en las que aparecen recreadas aún más diferentes representaciones de la diosa Venus de distintos pintores y épocas, lo cual prolonga el programa iconográfico del film sobre la representación de la diosa Venus, hasta incluso una vez finalizado.

## 5. Entre Venus y Medusa: Análisis de la escena final de *La Vénus à la fourrure*

A continuación, trataremos de poner en práctica algunas de las cuestiones aquí abordadas por medio del análisis de una escena del film, más concretamente, la escena final en la que Thomas, quien ha perdido todo control

16. “En el caso de Polanski, no se trata de ‘reproducir’ lienzos, trasladarlos a imágenes fílmicas, sino de inspirarse en diversos artistas a la hora de acercarse a un tema, ambientar un paisaje, retratar una atmósfera, componer un plano o secuencia [...] Y esto no es una cuestión baladí, Requiere por parte del director un conocimiento exhaustivo de las pinturas que toma por referencia, saber si técnicamente es posible [...] usar una caligrafía que permita incorporar a la narración unas constantes precisas y perfectamente delimitadas” (Moldes, 2006: 66).

17. “La escuela de Bellas Artes transformó toda mi actitud en relación con el trabajo. [...] descubrí que había sido excesivamente modesto en la valoración de mis aptitudes para el dibujo. Lo hacía no ya tan bien como mis compañeros, sino considerablemente mejor” (Polanski, 2017: 98).

psicológico sobre si mismo, se deja atar por el personaje de Wanda, momento que ésta aprovecha para ejercer una particular venganza y burla final sobre el personaje de Amalric.

La escena se abre con el atronador sonido de un rayo. Recordemos que, en la secuencia con la que se abría el film, la llegada del Wanda se inauguraba con dicho efecto tronador, el mismo que se emplea ahora para clausurar la salida del personaje. Dicha cualidad del rayo nos remite en cierto modo a Zeus, dios de dicho elemento, sugiriéndonos así las posibles cualidades divinas del personaje interpretado por Emmanuelle Seigner. Y en este aspecto, podríamos establecer o hallar una serie de referencias intertextuales. En primer lugar, la música, la oración que Wanda entona pertenece a la obra teatral *Las bacantes* de Eurípides, cuyo final es tomado como modelo tanto en el hipertexto fílmico del que nos ocupamos como en el teatral de Ives.

En él, Dionisio engañaba al rey de Tebas disfrazándolo para luego ser también atado y abatido por las bacantes del mismo modo que aquí el personaje de Wanda engaña y disfraza a Thomas con atributos asociados a la mujer (pinta-labios, tacones, su visión, etc...) para luego burlarse de sus obsesiones enfermizas con Masoch y abandonarle atado en ese cactus “fálico”. Aun tratándose de motivaciones diferentes, tanto Wanda como Dionisio lo hacen en ambas obras para “vengarse” por osar haberlos subestimado.

Por otra parte, si nos fijamos en el baile que el personaje de Wanda practica, así como ciertas partes de sus maquillaje y actitud facial (Imagen 9 Derecha), apreciamos ciertas reminiscencias en otro arquetipo femenino de la mitología griega: Medusa (Imagen 9 Izquierda). Es así como el texto cinematográfico se sirve de las posibles alusiones intertextuales para sugerirnos tanto las capacidades bellas (Venus) como diabólicas (Medusa) del personaje de Wanda. No en vano, del mismo modo en que Medusa petrificaba a quien osase batirse con ella en combate, el personaje queda inmovilizado también por medio de diversas ataduras en ese cactus fálico. Por cierto, dicha forma fálica del cactus es un gesto cómico no menos desdeñable, ya que hay que

recordar que, como manifestó en su momento el famoso psicólogo Sigmund Freud, en 1922, el terror a Medusa, o a ver a la criatura, está implícitamente relacionado con la castración<sup>18</sup>.



Imagen 9: Wanda Medusa. TF1 Video.

## 6. Conclusiones

A tenor de lo expuesto, hasta ahora hemos podido apreciar cómo las imágenes del film *La Vénus à la fourrure* (2013), de Roman Polanski, parecen dialogar con otras artes a fin de reforzar el enunciado visual de lo que acontece en ellas, y muy en especial, todo lo relacionado con el personaje de Wanda, interpretado por Emmanuelle Seigner, esposa del realizador. El aspecto donde sin duda más podemos constatarlo es en el punto de los diálogos con otras pinturas, donde pudimos ver cómo su manera de interpretar, posar o gesticular buscaba claramente la referencia pictórica de alguna representación de la diosa Venus, a veces de forma explícita (*La venus en el espejo* [1555], de Tiziano) o implícita (*Olympia* [1863], de Manet). Este detalle nos hace comprender, hasta cierto punto, cómo evoluciona la locura de su *partenaire* Thomas, quien termina creyendo que se halla ante la verdadera diosa Venus de la mitología griega. Detalle que como ya pasaba con la existencia del diablo en *Rosemary's baby* (1968), el director prefiere dejarlo a la ambigüedad. Por otra parte, las comparaciones con otros films del director también nos lo muestran; por ejemplo, en el largo plano secuencia

18. "Según el autor [refiriéndose a Freud] [...] la cabeza de Medusa es el símbolo del horror en la mitología griega y en sus paralelos en otras mitologías [...]. Freud va a plantear la horripilante cabeza decapitada de medusa como metáfora de la castración. Decapitar=castrar. El terror a la Medusa es entonces un terror a la castración, terror asociado a una visión" (Zanchettin, 2013: 710).

de la película que nos permite establecer la comparación con la ya citada *Rosemary's baby* (1968), descubrimos que es Wanda quien emite dicho plano, mientras que los sonidos que nos remiten a *Repulsion* (1965) y el menguamiento de las prendas que nos remite a *Le locataire* (1976) son todo acciones iniciadas por el personaje. Así, como en los augurios fatalistas que nos antecede la canción *Venus in furs* (1967), no cesan de mencionarse atributos que porta el personaje (sus botas de cuero, el collar de perro, etc...). Esta canción que además es propuesta en los diálogos por el propio personaje femenino, lo que nos hace ver que la película está pensada especialmente para lucimiento de la actriz protagonista, pero no limitándose únicamente a concedérsele un personaje importante en la trama, sino estructurando la *materialidad* del film en torno a dicho personaje.

### Referencias bibliográficas

- Abuín González, A. (2011). *El teatro en el cine*. Madrid: Catedra.
- Avron, D. (1990). *Los colosos del cine: Roman Polanski*. Barcelona: Cinema Club Collection.
- Foucault, M (2009). *La peinture de Manet*. Paris: Seuil.
- Gaudin, A. (2015). *L'espace cinématographique*. Paris: Armand Colin.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.
- Greenberg, D. (2013). *Roman Polanski: Une retrospective*. Paris: Éditions de la Martiniere.
- Guégan, S. (2011). Le moment Baudelaire. In VV.AA (Ed.), *Manet, Inventeur du moderne*. Paris: Gallimard Musée D'Orsay.
- Kristeva, J. (1997). Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela. In D. Navarro (Selecc. y Trad.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: UNEAC, Casa de las Américas.
- Metz, C. (1973). *Lenguaje y cine*. Barcelona: Planeta.
- Moldes, D. (2005). *Roman Polanski: La fantasía del atormentado*. Madrid: J. C. Ediciones.

- Padilla Díaz, A. R. (2016). La poética claustrofóbica de los no-hogares en *Repulsion*. *Fonseca Journal of Communication*. 14, 147-166. <https://doi.org/10.14201/fjc201714147166>
- Palmer, L. (2016). Foucault, sexuality, and Manet visual discourse. *Journal of philosophy and history of education*, 66(1).
- Pardo Garcia, P. J. (2017). La reflexividad teatral. Del escenario a la pantalla. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 409-436. Recuperado de [https://doi.org/10.26754/ojs\\_tropelias/tropelias.201722240](https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201722240)
- Polanski, R. (2017). *Memorias. Roman Polanski*. Barcelona: Malpaso.
- Zanchettin, J. F. (2013). El horror en Freud. In *Actas del V Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología*. Universidad de Buenos Aires: Buenos Aires, Argentina.

### **Filmografía**

- La vénus à la fourrure* [DVD] (2013). Roman Polanski (Director). Francia: TF1 Video.
- Rosemary's baby* [DVD] (1968). Roman Polanski (Director). Estados Unidos: Paramount Pictures.
- The searchers* [DVD] (1956). John Ford (Director). Estados Unidos: Warner Bros Video.

## **SENSUALIDADE E “PURITANISMO”: A MODA E A PERFORMANCE DE NORMA SHEARER E OLIVIA DE HAVILLAND**

Miguel Moreira

### **Introdução**

O presente artigo tem o objetivo de demonstrar como, a partir do momento em que foi introduzido o “Hays Code” (“Código Hays”, em português), em 1934, o cinema clássico norte-americano se tornou mais conservador no que respeita aos figurinos usados no cinema bem como em relação à *performance* feminina. Entende-se, assim, que este artigo relaciona o cinema com as áreas da moda e da *performance*. Mais concretamente, serão analisadas as estrelas Norma Shearer e Olivia de Havilland, visando-se demonstrar como ambas foram representadas, no contexto do “Código Hays”, de uma forma mais puritana e conservadora em comparação com a época anterior à instauração do referido código (a era do “Pre-Code Hollywood”, que abrange os filmes feitos entre 1929 e meados de 1934). Em relação a Shearer, existe um forte contraste entre dois dos seus primeiros e mais emblemáticos filmes, *The Divorcee* (Robert Z. Leonard, 1930) e *A Free Soul* (Clarence Brown, 1931), onde a atriz usa vestidos convencionalmente sensuais (acetinados e decotados), e os seus últimos *Marie Antoinette* (W. S. Van Dyke, 1938) e *The Women* (George Cukor, 1939), onde se veste de forma mais conservadora. Simultaneamente, também se pretende evidenciar como alguns gestos e expressões da atriz manifestam

igualmente essa mudança. Relativamente a de Havilland, esta encarnou, várias vezes, jovens de aparência virginal (essencialmente ao nível do vestuário), muito diferentes das mulheres ousadas da “Pre-Code Era”.

A mudança ocorrida em Shearer já foi, de certa forma, detetada e analisada por Lies Lanckman no seu ensaio “‘What Price Widowhood?’: The Faded Stardom of Norma Shearer” (2016). Porém, a autora não aborda os figurinos da atriz nem a sua *performance*, o que me permite tecer as minhas próprias observações. Também David M. Lugowski, no seu ensaio “Norma Shearer and Joan Crawford: Rivals at the Glamour Factory” (2011) reflete sobre esta mudança (como mencionarei com maior detalhe mais adiante), observação que ajuda a fortalecer o meu trabalho. Sobre Shearer, faz ainda sentido referir aqui que, no seu conhecido livro *The Star Machine* (2007), Jeanine Basinger possui algumas informações esporádicas sobre a sua indumentária e *performance*, aspectos que serão mencionados sempre que resultarem úteis para a minha investigação. No que toca a de Havilland, embora não resulte particularmente útil para a minha investigação, posso aqui fazer referência ao ensaio “Errol Flynn and Olivia de Havilland: Romancing through History”, de Ina Rae Hark que, em termos de moda, frisa, por exemplo, como a atriz possui um rosto apropriado para usar chapéus de época (2011: 157). Sobre a qualidade virginal de de Havilland, devo aqui dizer que alguns biógrafos já a caracterizaram dessa forma, o que me ajuda a assegurar o meu próprio ponto de vista. Por exemplo, a investigadora Victoria Amador, na sua biografia crítica *Olivia de Havilland: Lady Triumphant*, informa que a *persona* que a Warner Bros. (o estúdio para o qual a atriz trabalhava) havia construído para ela era a de jovem virginal (2019: 144): os dois filmes de de Havilland que eu analisarei são precisamente da Warner Bros. Vale também aqui referir Judith M. Kass que, na sua biografia *Olivia de Havilland: Pyramid Illustrated History of the Movies*, afirma que de Havilland nunca se mostrou *sexy* em nenhum filme (1976: 11). Devo acrescentar, ainda, que existem já comentários feitos sobre a *performance* e a roupa em alguns momentos da carreira destas duas atrizes em trabalhos académicos e livros biográficos. Assim sendo, sempre que me resultar pertinente ou interessante, mencioná-los-ei ao longo do presente trabalho.

Não me focando, agora, nas duas atrizes, mas na *performance* e na moda em geral, devo referir que é perceptível como ambas as áreas têm gerado bastante investigação. No que à moda diz respeito, existem, por exemplo, os livros *Screen Style: Fashion and Femininity in 1930s Hollywood* (2000), de Sarah Berry, e o mais recente *Fashion in Film* (2011), editado por Adrienne Munich. Em relação à *performance*, além do livro de grande ajuda *Reframing Screen Performance* (2011), de Cynthia Baron e Sharon Marie Carnicke, devo frisar que já existem vários como é o caso do já clássico *Acting in the Cinema* (1988), de James Naremore.

Pelo que aqui foi exposto, compreende-se que a metodologia do presente ensaio é de natureza qualitativa e consistiu na recolha e leitura de material académico focado nas duas atrizes e em questões relacionadas com a área da moda e da *performance*.

### **Norma Shearer no “Pre-Code Hollywood”**

O “Código Hays”, que se instaurou definitivamente em 1934, foi criado pelo advogado William Harrison Hays e esteve em vigor até meados dos anos 60. Era um código de cariz conservador que não aprovava que certas situações fossem representadas na tela (nomeadamente a nível da nudez e do sexo). Ronald Bergan informa que, em 1934, “todos os estúdios concordaram em não lançar um filme” sem o certificado de aprovação por parte do “Código Hays” (2008: 34). Não admira, então, que vários filmes tenham atrasado a sua estreia e sofrido alterações até conseguirem o tão desejado selo (Bergan, 2008: 34). Molly Haskell afirma que, enquanto o “Código Hays” esteve em vigor, os filmes refletiram “valores tradicionais de virgindade, castidade”, estando o sexo fortemente associado ao casamento e à reprodução (2016: xxiii).<sup>1</sup> Sem dúvida alguma que, um pouco antes da sua instauração, o cinema era muito mais ousado e liberal em relação à mulher. Antes da implantação do referido código, o cinema dava a conhecer mulheres bastante emancipadas quer do ponto de vista sexual quer financeiro. Assim

1. Esta e as restantes citações originalmente em inglês ou em espanhol foram traduzidas para português pelo autor.

nos informa o documentário *Complicated Women* (Hugh M. Neely, 2003), o qual foi partilhado, em 2019, no YouTube, pelo utilizador “spy producciones”. Aqui, Jane Fonda, a narradora, define as personagens femininas da era do “Pre-Code Hollywood” como sendo mulheres dotadas de uma “combinação de sensualidade, independência e picardia” que “as convertia em seres fascinantes e mulheres completamente modernas” (2003, 3’44”). Por esta definição, percebe-se como as mulheres da chamada “Pre-Code Era” misturavam harmoniosamente a feminilidade convencional (vestidos, salto alto, maquilhagem, etc.) com características certamente associadas ao feminismo (a independência e a emancipação). Para exemplificar uma mulher típica da “Pre-Code Era”, o documentário recorre precisamente ao filme *A Free Soul* (1931). Aqui, Shearer dá vida a uma mulher despreocupada e rica que faz tudo o que deseja sem sofrer restrições por parte do seu pai: é uma mulher livre e independente. Ela rejeita a ideia de casamento e, ao sentir-se fortemente atraída pela personagem de Clark Gable, um *gangster*, inicia uma relação amorosa com ele para choque e revolta da sua família conservadora. Como é comentado no mesmo documentário por Haskell, o filme é sobre a “luxúria” que a protagonista sente por um homem (2003, 13’20”). Para Haskell, esta luxúria é evidenciada na cena em que ela o vê pela primeira vez: os seus olhos ficam arregalados e fixam Gable (2003, 13’12”). Enfim, a personagem de Shearer demonstra, como afirma Fonda, que “uma mulher podia ter os mesmos desejos sexuais que um homem” (2003, 13’33”).

A acompanhar esta observação, o documentário mostra a famosa cena em que a personagem de Shearer se encontra a sós com a de Gable no apartamento deste. Aqui, ela veste um decotado vestido de cetim branco.<sup>2</sup> Basinger considera que Shearer, nos seus filmes entre 1929 e 1931, é “sofisticada”, “glamorosa” e “moderna” (2007: s.p.). E esta cena, como ficará evidenciado, demonstra isso mesmo. O facto de o vestido ser cintado, branco e brilhante, criando sombras, chega a gerar a ideia de que o espectador vê o corpo da

2. NR: Ao longo deste artigo, sempre que empregar o termo “branco” para fazer referência aos vestidos das atrizes, tenho noção de que estes podem não ser, na realidade, dessa cor. Porém, é assim que eles “aparecem” num filme a preto e branco. O mesmo se passa com o cetim. Os vestidos, na realidade, podem ser de seda ou de outro tecido semelhante. Mas, para simplificar, escrevo que são de cetim.

atriz. De facto, Mick LaSalle considera efetivamente que, em ecrã de cinema, se pode ver mesmo o corpo de Shearer em “certos ângulos” (2014: s.p.). É, sem dúvida, um vestido muito carnal e háptico. Sobre o mesmo infame vestido, deve acrescentar-se, ainda, que, de acordo com Berry, o vestido de noite branco significou luxo feminino ao longo dos anos 30 (2000: 49). Este luxo, evidenciado no figurino, certamente que ajuda a fortalecer a sensualidade que ele exprime. Além do vestido branco, Shearer usa também, no início da cena, uma espécie de casaco branco com pelo escuro. Segundo Carol Dyhouse, o pelo animal, assim como os vestidos brilhantes, eram uma característica do *glamour* de Hollywood dos anos 30 (2011: 3). E o próprio cetim também o era. De facto, de acordo com Stephen Gundle e Clino T. Castelli, o cetim era um tecido usado para efeitos de *glamour* nas fotografias tiradas em estúdio (2006: 71). É interessante aqui mencionar o facto de o pelo estar relacionado com o sexo, na medida em que é como se fosse cabelo, sendo que este é “ele mesmo um estimulante erótico poderoso” (McDowell, 1992: 30). Em suma, o pelo é sensual como o cabelo humano.

Basinger tece alguns comentários que ilustram o *glamour* visual de Shearer: “Ela colocou-se onde queria estar – interpretando a mulher alegre e sofisticada, aquela com o guarda-roupa, as joias e a piteira” (Basinger, 2007: s.p.). Sem dúvida que *A Free Soul* (1931) mostra esta Shearer despreocupada, sofisticada e de vestido brilhante.

Abordando, agora, a questão da *performance*, queria voltar a chamar a atenção para a cena do encontro com a personagem de Gable. Com o seu vestido de cetim, Shearer deambula sensualmente com a mão na cintura. Ora, como consideram Baron e Carnicke, este gesto é um sinal de se planear algo (de pouca inocência, portanto) (2011: 226).<sup>3</sup> A personagem de Shearer parece estar a desafiá-lo e à espera de ser seduzida por ele. Repare-se também que ela se senta de forma muito relaxada e abre os braços, o que confere disponibilidade sexual. Não está contida, tensa. Está “disponível”.

3. É certo que esta observação das autoras é tecida em relação à cena de um filme em específico. Porém, seguramente que o significado do gesto de mão na cintura se pode aplicar a vários filmes.

Charles Aubert informa que o sentar de forma direita, com os cotovelos junto ao corpo transmite timidez e respeito (2005: s.p.). No entanto, a atriz apresenta-se de forma exatamente oposta. Não está tímida nem virtuosa.

Noutra cena mais adiante (quando a personagem de Gable mostra que se quer casar com a de Shearer, mas esta não está interessada), Shearer senta-se, também na mesma sala, com o corpo todo distorcido. Ela contorce-se no sofá e abre os braços, dizendo para a personagem de Gable a abraçar. De certa forma, o espectador adota o olhar do ator. É como se Shearer, com os seus gestos e fala sugestivas, seduzisse o espectador a envolvê-la nos seus braços. Trata-se sem dúvida de outra cena em que a atriz, mediante a sua *performance*, se mostra bastante ousada. A acompanhar o seu comportamento lascivo, Shearer veste, mais uma vez, um brilhante vestido de cetim, ainda que este não seja tão chamativo quanto o anterior. Este novo vestido possui as mangas compridas em vez de alças e uma cor ligeiramente mais escura.

Assim como *A Free Soul* (1931), *The Divorcee* (1930) é um filme que mostra uma Shearer sensual e liberal. O filme conta a história de uma mulher (Shearer) que ama o seu marido e que é, para seu desgosto, traída por ele. Como vingança, ela “paga na mesma moeda”. Mais tarde, os dois acabam por se divorciar efetivamente. A partir do momento em que ela se divorcia, começa a ter uma vida mais lasciva, namoriscando com vários homens e dando a conhecer dois vestidos particularmente ousados (antes do divórcio, Shearer não veste roupa tão abertamente sensual, nem a sua *performance* é tão lasciva).<sup>4</sup> Por exemplo, há uma cena em que numa festa de fim de ano, muito ao estilo dos loucos anos 20, ela é beijada com agrado por um desconhecido. A par disso, a atriz está a usar um vestido esvoaçante e decotado (tanto à frente como nas costas). Repare-se que as próprias serpentinhas da

4. No fim do filme, Shearer já não se mostra sensual tanto ao nível da roupa como da *performance*, sendo que a sua personagem volta para o seu marido, aquele que a traiu. Apesar deste desfecho convencional e até retrogrado, *The Divorcee* (1930) não perde força, pois, como Haskell explica, independentemente do desfecho de um filme (em que a mulher passa a ser dominada pelo homem), o que fica na memória da audiência são os “90 minutos anteriores”, em que a mulher se mostra mais independente (2016: xv). Também em *A Free Soul* (1931) sucede o mesmo. A partir de certo ponto, Shearer deixa de vestir roupa sensual e deixa de ser ousada no comportamento. Todavia, as cenas marcantes do filme são, sem dúvida, aquelas em que a sua personagem namora sensualmente com a de Gable.

festa objetificam a própria Shearer, fazendo dela um objeto de festa pronto a ser “consumido”. Noutra cena, semelhante à de *A Free Soul* (1931) com Gable, Shearer mostra-se sensualmente vestida: a atriz encontra-se com um decotado, brilhante e justo vestido, sendo que este se parece a um embrulho de natal (uma vez mais, Shearer está colocada no papel de objeto a ser consumido). Com esse ousado e chamativo figurino, Shearer move-se de forma relaxada e descarada. Enquanto conversa com um homem, estende-se no assento de um comboio como se fosse um divã, posição que acentua as curvas corporais. A atriz também se ri e mexe no cabelo. Este está algo despenteado, o que acentua a sua disponibilidade sexual.

É interessante aqui mencionar que a própria Shearer era uma mulher que, de certa maneira, se assemelhava às suas personagens no cinema. Lanckman parece pretender demonstrar isso mesmo ao analisar duas entrevistas dadas pela própria atriz. Uma delas, intitulada “‘I’m Not Going to Marry’ Says Norma Shearer” (1927), presente na revista *Photoplay*, refere-se “repetidamente” a Shearer como uma mulher “moderna”, “altamente inteligente” e “ambiciosa” (Lanckman, 2016: 75). Como a autora informa, nesta entrevista, Shearer diz que não pretende, de momento, casar-se, pois está centrada na sua carreira (Lanckman, 2016: 76). Lanckman cita Shearer (1927) que, certamente relevando uma faceta feminista, afirma que “uma relação matrimonial inteiramente nova, na qual marido e mulher são iguais” acabará por acontecer, “mas [que] isso ainda não sucedeu” (2016: 76). A verdade é que Shearer acabou por se casar em 1927 com o famoso produtor Irving Thalberg. No entanto, num artigo de 1930 (também presente numa revista da *Photoplay*), Shearer, também com uma perspetiva liberal, defende que as mulheres podem estar casadas e ter uma vida profissional ativa simultaneamente (Lanckman, 2016: 77).

### **Norma Shearer depois do “Código Hays”**

Esta modernidade, esta liberdade sexual, iria mudar com a implantação do “Código Hays”. Lugowski deteta esta mudança, afirmando que, depois de 1934, Shearer assumiu papéis “menos abertamente sexuais”,

dando precisamente o exemplo de *The Barretts of Wimpole Street* (Sidney Franklin, 1934) (2011: 132). Neste filme, Shearer dá vida a uma jovem doente e dramática, confinada a um espaço opressivo (uma casa vitoriana com um pai autoritário).

Em 1936, Shearer interpreta uma inocente e virginal Julieta em *Romeo and Juliet*<sup>5</sup>, de George Cukor. De um modo geral, é coerente considerar que a atriz passou a dar vida a mulheres mais virginais, mais tradicionais e menos sexuais. No seu já mencionado ensaio, Lanckman aborda esta mudança. A autora afirma que, nos seus primeiros filmes falados, Shearer dá vida a personagens que exploram a “feminilidade moderna”, como a instituição do casamento (de facto, em *Divorcee* [1930] vinga-se do marido; em *A Free Soul* [1931] não se quer casar) e a liberdade sexual (Lanckman, 2016: 76). Neste ponto da situação, é importante dizer que Shearer era uma das grandes estrelas da MGM nos anos 30. E, muito provavelmente, isto devia-se em parte ao facto de estar casada com Thalberg. Sucede que este, tendo uma saúde frágil, acabou por falecer em 1936, deixando-a inesperadamente viúva. A imagem de Shearer ficou, assim, a ser caracterizada pelo trágico, o que a associou ainda mais ao tradicionalismo, uma vez que a viuvez, pelo menos nessa época, estava associada ao conservadorismo e à vida doméstica (Lanckman, 2016: 78-79). Este acontecimento, aliado às restrições do “Código Hays”, também terá contribuído para uma faceta mais “puritana” de Shearer.

Os últimos filmes importantes de Shearer, *Marie Antoinette* (1938) e *The Women* (1939), mostram uma faceta mais conservadora. De facto, são personagens menos liberais, menos sexuais, além de que são mães (embora deva dizer que ela já havia feito de mãe na “Pre-Code Era”). Lanckman deixa subentendido, ao longo do seu ensaio, que este aspecto da maternidade expressa esse lado da sua imagem agora mais centrado no convencional. E faz sentido considerar isso mesmo, uma vez que o papel de mãe é um papel tradicional no seio da sociedade patriarcal.

5. Aconselho a leitura de *Reframing Screen Performance* (2011), de Cynthia Baron e Sharon Marie Carnicke, onde as autoras analisam, a nível da *performance*, o filme *Romeo and Juliet* (1936).

Vejam, agora, algumas observações sobre *Marie Antoinette* (1938). Aqui, Shearer, que dá vida à famosa rainha de França, não se comporta como uma mulher *sexy* e moderna, mas, dado a própria película ser de época, uma mulher requintada e de trejeitos antiquados ou, no início do filme, virginais. Basinger resumiu muito corretamente o seu estilo de atuação da seguinte forma: “O seu estilo de performance rivaliza com o de uma grande peça teatral da época – movimentos graciosos dos braços, pequenos giros, pequenas risadas deliciosas e movimentos da cabeça que telegrafavam emoções” (Basinger, 2007: s.p.).

Quando encarna a adolescente Marie Antoinette, Shearer comporta-se de um modo convencionalmente infantil. Na sua primeira cena, a sua voz é bastante aguda e o seu olhar é muito aberto: segundo parecem considerar Baron e Carnicke, esta expressão é sinal de infantilidade (2011: 118). A par disso, note-se que a sua *performance* é afetada e pautada pela gesticulação (Larkin, 2019: 233). Veja-se, sobretudo, o nervosismo que Shearer expressa através das suas mãos: a atriz aperta-as, mostrando a ansiedade e felicidade que a sua personagem sente em vir a ser rainha de França. Vale ainda acrescentar, como Elizabeth A. Ford e Deborah C. Mitchell observam, que a própria fita (com um laço) que a atriz usa no cabelo bem como o seu “caminhar flutuante a ajudam a transmitir uma aura de inocência juvenil” (2009: 196).

Quando interpreta a famosa rainha em adulta, a sua *performance* é mais contida, embora tenha alguns momentos em que age de modo excitado. No que respeita aos seus momentos de “rainha-adulta”, é incontornável não abordar a sua relação com a personagem de Tyrone Power, o amante. Em vez de se comportar de modo sensual com o seu parceiro romântico (como acontecia em *A Free Soul* [1931] ou *The Divorcee* [1930]), age de modo virginal e delicado. Diria mesmo que chega a ser uma relação formal. Veja-se a ilustrativa cena em que, à noite, no jardim, a personagem de Shearer avista, em *close up*, a personagem de Power, e gesticula com as mãos de forma a expressar um desejo lírico por ele. De seguida, desce suavemente a escadaria com o seu “vestido de princesa” até chegar ao pé do amante. Não temos

certamente aqui o olhar e a postura lascivos de *A Free Soul* (1931). O que há aqui é uma situação teatralmente barroca. Outra cena que serve de exemplo é a de quando os dois dão as mãos à luz de uma vela e conversam dramaticamente (não estamos perante a sensualidade da era “pre-code”).

Sobre o conservadorismo de *Marie Antoinette* (1938), Lugowski fez a seguinte comparação: “A Shearer de *The Divorcee* opõe-se ao affair sexual do marido, entregando-se ela própria a ‘algumas brincadeiras’” (Lugowski, 2011: 141). Contudo, “a sua Marie Antoinette de 1938, descrita no filme como uma ‘devassa’, nunca é vista fazendo nada pior do que a jogar e a divertir-se” (*Ibid.*). Sem dúvida que isto é verdade. Em *The Divorcee* (1930), namoriscava com homens (o beijo do desconhecido na festa; a forma sensual como se move no comboio). Em *Marie Antoinette* (1938), os seus momentos com Power são muito mais formais, “virtuosos”, além de que, nos momentos de festa, não beija desconhecidos.

Vejamos, agora, os figurinos. Shearer usa, no início, quando faz de adolescente, roupas de cor branca, as quais acentuam a inocência e pureza próprias da idade da sua personagem (estas características convencionais associadas à cor branca são consideradas por Alison Lurie no seu famoso livro *The Language of Clothes* [1981]). A sua personagem é uma jovem que está entusiasmada em ser rainha de França e, de facto, o branco expressa claramente essa inocência, essa falta de noção face às responsabilidades que o ser rainha acarreta.

Durante a primeira parte do filme, os vestidos de Shearer são brancos. Porém, a partir do momento em que as suas crianças surgem mais crescidas, ela passa a usar bastante o preto, o que pode querer indicar a sua maturidade (Marie Antoinette, a rainha, e não Marie Antoinette, a criança inocente). Certamente que estes vestidos, desenhados pelo lendário Gilbert Adrian, são luxuosos e ostentosos. No entanto, não são vestidos particularmente sensuais ao serem precisamente tão “pesados”, *matronos*. Como tão apropriadamente Berry notou, são vestidos conhecidos pelo seu excesso (2000: 52). Não há a leveza erótica do vestido branco de *A Free Soul* (1931).

Relativamente a *The Women* (1939), este filme, ao contrário de *Marie Antoinette* (1938), não é um filme de época mas sim contemporâneo. Todavia, apesar de Shearer usar aqui roupas elegantes, estas não são particularmente sensuais. Durante considerável parte do tempo, Shearer veste casacos, saias e chapéus, sendo que, assim como em *Marie Antoinette* (1938), o resultado é algo pesado e *matrono*.

É incontornável não abordar aqui a icónica cena em que, num provador, a personagem de Shearer confronta, pela primeira vez, a de Joan Crawford, que faz de amante do seu marido. Crawford é convencionalmente sensual. Está vestida de forma exuberante, com um vestido brilhante, e acompanhada por um cigarro: como considera Virginia Postrel, fumar “costumava ser glamoroso” e o cigarro “um ícone de sofisticação, poder” e “sexo” (2013: 28). Já Shearer está num elegante e mais discreto vestido preto. Também Lugowski, muito apropriadamente, refletiu sobre esta cena, comparando Shearer à própria Marie Antoinette. Como o ensaísta diz, Shearer está “regiamente vestida, em um vestido ondulado que supostamente sobrou de Marie Antoinette” (Lugowski, 2011: 143). Já Crawford mostra “agressivamente” as pernas (Lugowski, 2011: 143).

Assim como os figurinos, a própria postura de ambas as atrizes é contrastante. Crawford, a desavergonhada, põe descaradamente os braços à cintura e conversa com Shearer de forma rude. Já Shearer está mais contida com as mãos a segurar na carteira, mostrando assim o nervosismo que a sua personagem está a sentir.

Na cena final do filme, em que a personagem de Shearer se vinga e se torna conscientemente “sexy”, ela veste um vestido acetinado que lembra um pouco o de *A Free Soul* (1931). Mas ainda assim não é completamente sexy: é pesado e de mangas compridas. E, de qualquer maneira, o vestido de Crawford é, mais uma vez, muito mais sensual, ao ser feito de lantejoulas, decotado e revelador. Mais uma vez, a descarada sensualidade de Crawford abafa a discreta e ligeira sensualidade de Shearer.

É interessante aqui mencionar que Lanckman reconhece que, até certo ponto, *The Women* (1939) tem semelhanças com os primeiros filmes de Shearer (2016: 80). Isto deve-se principalmente ao facto de o filme ser sobre um divórcio. De facto, assim como em *The Divorcee* (1930), *The Women* (1939) narra a história de uma boa esposa que descobre que o seu marido está a traí-la, o que conduz ao fim do casamento. Não obstante, a personagem de Shearer, desta vez, não demonstra “libertação sexual” (Lanckman, 2016: 80). Na verdade, a sua personagem nem chega a envolver-se com outros homens. É também, como Lugowski considera, uma personagem convencionalmente pudica: “Enquanto no início da década as heroínas de Shearer imitavam a liberdade sexual masculina, em *The Women*, a recatada Mary fica envergonhada quando lhe dizem: ‘You should have licked that girl where she licked you, in his arms’” (Lugowski, 2011: 141-142).

Seguramente que a censura exercida pelo “Código Hays” foi responsável por esta versão mais “limpa” de uma mulher divorciada no cinema. Lanckman não só parece considerar isso como reflete também que esta versão mais puritana vai ao encontro da nova imagem de Shearer: “As restrições, no entanto, do Código de Produção de 1934 resultaram numa visão do mundo mais conservadora e colaboraram para a imagem estelar já tradicionalizada de Shearer” (Lanckman, 2016: 80). Além do seu comportamento mais convencionalmente decente, vale acrescentar que Shearer também é mais chorosa em *The Women* (1939) (faz mesmo algumas expressões de agonia ou melancolia), o que aponta para uma maior fragilidade, uma qualidade associada à feminilidade convencional.

### **Olivia de Havilland, a singela heroína**

Embora o seu papel mais conhecido seja o de bondosa Melanie Hamilton em *Gone with the Wind* (Victor Fleming, 1939) e tenha ganhado dois óscares em dois melodramas dos anos 40, incluindo *The Heiress* (William Wyler, 1940), de Havilland não deixa de ser fortemente conhecida como a “doce heroína dos épicos de Errol Flynn” (Amador, 2015: 25). Em filmes de aventuras

como *The Adventures of Robin Hood*<sup>6</sup> (Michael Curtiz e William Keighley, 1938), de Havilland interpreta donzelas virginais, que seguramente vão ao encontro do período puritano do “Código Hays”. Essa faceta casta vê-se nomeadamente através da sua indumentária. De facto, os seus figurinos são frequentemente brancos (assim o é, por exemplo, em *Captain Blood* [Michael Curtiz, 1935] e *Santa Fe Trail* [Michael Curtiz, 1940]). É importante, neste ponto da situação, esclarecer a simbologia do branco. É verdade que o branco em Shearer transmitia sensualidade (o branco é seguramente uma cor que está, no contexto de Hollywood, bastante associada ao *glamour*). Porém, no caso de de Havilland, a questão é diferente, pois os seus vestidos são de época (o contexto é outro): alguns destes seus vestidos são de cetim, decotados e justos na parte do tronco (como em *Captain Blood* [1935]); porém, são de saia comprida e rodada, fazendo-os algo “pesados”. Assim como as raparigas sulistas solteiras em *Jezebel* (William Wyler, 1938), os vestidos de de Havilland são simbolicamente brancos. De um modo geral, a brancura da sua indumentária remete para a sua virgindade e recato. É interessante aqui referir que, segundo Lurie, o branco é efetivamente uma cor bastante usada por mulheres solteiras (1981: s.p.). Esta observação, ainda que se pareça referir ao século XX, pode sustentar a pureza e a candura das personagens de de Havilland, as quais são precisamente solteiras.

Segundo Lurie, o branco não está apenas associado à pureza e à inocência, mas é também uma cor que pode estar associada à doença física ou à fragilidade. Isto porque sempre foi uma cor muito usada por crianças e inválidos (Lurie, 1981: s.p.). Ora, as personagens de de Havilland, nos filmes de aventura com Flynn, demonstram bastante vida (em *Captain Blood* [1935], é empertigada; em *Dodge City* [Michael Curtiz, 1940], algo dura; e, em *Robin Hood* [1938], tenta ajudar o herói). Sucede que, por convenção, a cor branca confere-lhes certa pureza e fragilidade. E se contrapusermos estas personagens à valentia e ativismo triunfal de Flynn, que não veste tantas vezes o branco, a sua candura torna-se mais evidente.

6. A partir daqui, referir-me-ei ao filme como *Robin Hood*.

Feita esta reflexão geral, vejamos alguns aspectos sobre o segundo filme da dupla, *The Charge of Light Brigade* (Michael Curtiz, 1936), uma película de aventuras onde de Havilland veste bastante a cor branca. Por exemplo, na primeira cena em que a atriz surge, ela luze um delicado e feminino vestido branco, sendo que este não é decotado nem de cetim. É nesta cena que o espectador é imediatamente informado de que a sua personagem, apesar de ser a prometida da personagem de Flynn, ama o irmão deste, o papel de Patric Knowles. A personagem de de Havilland vive, assim, uma espécie de relação extraconjugal. Apesar da imoralidade, a audiência não é levada a considerá-la de virtude fraca ou dúbia. Isto porque ela se mostra preocupada e angustiada com a situação. Afinal, a personagem de de Havilland está a enganar o seu prometido e tem de lhe revelar a verdade, não o querendo magoar (de facto, durante grande parte do filme, de Havilland esboça um rosto agoniado). O seu singelo vestido branco suaviza precisamente o potencial lado imoral da personagem. Devemos encará-la apenas como uma mulher verdadeiramente apaixonada pelo homem errado. A pureza e veracidade dos seus sentimentos é sublinhada pelo vestido imaculadamente lácteo. Sobre a primeira cena em que de Havilland aparece, é também interessante reparar como esta se encontra sentada. Muito diferentemente de Shearer em *A Free Soul* (1931), de Havilland senta-se de um modo algo rígido: com as costas bastante direitas e os cotovelos junto ao tronco, que, como já foi dito, sugere timidez e respeitabilidade. De Havilland encarna uma personagem dócil, que, apesar de estar num encontro com o amante, está verdadeiramente angustiada, sendo que a forma de se sentar ilustra a sua dignidade. Esta presença virginal de de Havilland contrasta, até certo ponto, com a faceta política da atriz quando pensamos no seu famoso processo contra a Warner Bros. (em 1944) e nas suas ideias liberais. Na sua biografia já mencionada sobre a atriz, Amador chama a atenção para um artigo da revista *Look* de 1967, onde o discurso de de Havilland vai certamente muito ao encontro da “Woman’s Lib” dos anos 60. Aqui, a atriz critica o facto de Hollywood dos anos 30 ter sido dominado por homens na medida em que estes exploraram erótica e negativamente a mulher:

Eles [...] fizeram da companheira feminina o símbolo sexual da sua época. Ela era mal-intencionada, ela era destrutiva, e ela via os homens apenas como meios para atingir os seus objectivos [...] Ela era a sua mulher ideal. Ela era a sua Eva. (Amador, 2019: 91-92)

Esta afirmação faz-me considerar que de Havilland está a referir-se especificamente à personagem da *femme fatale*, que teve maior representatividade no cinema *noir* (que surgiu nos anos 40).

Debrucemo-nos, agora, sobre o filme mais famoso da dupla “Flynn-de Havilland”, *Robin Hood*. Aqui, de Havilland está mais santificada do que nunca. De facto, apesar de acetinada, toda a sua indumentária medieval remete para o hábito de uma freira: vestido similar a uma túnica e véu a encobrir o cabelo. É importante lembrar que, apesar das suas vestes virginais, Maid Marian é, na primeira parte do filme, uma personagem antipática para com Robin Hood, a personagem de Flynn. Afinal, não nos esqueçamos de que a jovem vive na inocência, pensando que o príncipe João é a figura bondosa ao passo que Robin Hood é o vil bandido. Na famosa cena da captura e do banquete na floresta, a sua personagem mostra-se bastante impetuosa e desagradável perante Robin Hood. É interessante reparar que, a acompanhar essa postura, de Havilland usa um vestido que, embora de aparência muito singela, é algo agressivo se o compararmos com os restantes vestidos por ela usados. Afinal, a sua capa e mangas de um vermelho rosado combinam com a sua personalidade inicialmente antipática. A acompanhar o vestido, a atriz revela uma expressão facial de desagrado e pouco simpática. Contudo, a partir do momento em que Robin Hood lhe faz ver a injustiça em que os saxões vivem, a sua feição facial altera-se. Passa, então, o filme a mostrar uma Maid Marian de expressão mais doce e, tirando dois vestidos escuros, a usar roupas cromáticas mais suaves: por exemplo, quando é levada para as masmorras (e de onde será salva por Flynn), ela usa um vestido cinzento/branco de cetim, parecendo uma figura celestial.

Em termos históricos, é importante ter em atenção esta presença singela de de Havilland. Os filmes que aqui analisei foram realizados no contexto da

Grande Depressão. Sabe-se que houve, nessa época, forte oposição legal no contexto da sociedade norte-americana face à entrada da mulher casada no mercado de trabalho. Ora, segundo o que Richard Dyer parece considerar no seu influente livro *Stars* (1998), uma estrela pode encarnar e reforçar algum valor quando este se encontra ameaçado.<sup>7</sup> Partindo deste pressuposto, podemos considerar que de Havilland incorpora o valor da feminilidade tradicional. Afinal, são personagens que não exercem nenhuma função pública e que vivem muito para o amor por um homem (à exceção da personagem de de Havilland em *Dodge City* (1939), onde trabalha como jornalista de imprensa). É certo que, tratando-se de filmes de época, torna-se muito mais difícil retratar uma personagem como tendo emprego (ainda mais em *Robin Hood* [1938], cuja ação se passa na Idade Média) ou alguma ocupação ou cargo importante. Porém, a questão é mesmo essa. Certamente que o facto de filmes como *Robin Hood* (1938) serem de época facilita precisamente essa representação passiva das personagens femininas. Devo aqui dizer que é certo que as personagens de de Havilland são solteiras e não casadas. Ainda assim, ao tomar-se uma perspectiva mais generalizada, é plausível considerar que elas refletem essa mesma oposição face à mulher empregada: as personagens de de Havilland vivem para o amor, para o casal.

Sobre esse assunto, o já citado documentário *Complicated Women* (2003) informa que, no início dos anos 30, o cinema tinha interesse em explorar histórias com mulheres com educação universitária e médica. Pode dizer-se então que mulheres que se inseriam mais no universo culturalmente masculino tinham maior visibilidade no cinema. O mesmo documentário deixa entendido que esta representação deixou de existir ou passou a ser menos frequente perante a presença do “Código Hays”. É, então, possível considerar que o referido código e a Grande Depressão levaram a que as mulheres fossem, no cinema de Hollywood, representadas em termos mais

7. O autor dá o exemplo do livro *Imagemaker: Will Rogers and the American Dream* (1970), de William R. Brown, para ilustrar a “teoria” do reforço de valores. *Imagemaker* foca-se sobre a importância da estrela Will Rogers no contexto da Grande Depressão. Rogers, através da sua imagem de homem comum, digno e trabalhador conseguiu reforçar na consciência do espectador valores fortemente associados ao “Sonho Americano”, como a dignidade do indivíduo, o trabalho duro e o progresso material. Numa época em que o mais difícil era acreditar nestes valores, Rogers fortaleceu a importância e a validade daqueles pilares do Sonho Americano (Dyer, 1998: 25).

passivos e convencionais. Esta breve reflexão que aqui teço serve para especular sobre a possível representação santificada e virginal de de Havilland. E, apesar de a fazer, não deixo de estar ciente de que ela mesma levanta problemas. Afinal, como Haskell observa, existem mulheres empregadas durante o cinema dos anos 30, podendo ser jornalistas ou empregadas de loja (esta última precisamente bastante presente no final da década) (2016: 140-143). Mas esta não deixa de ser uma profissão muito associada à feminilidade, como Haskell parece observar (2016: 143). Em suma, concluindo de uma forma demasiado redutora mas clara, o cinema estava, no contexto da Censura e da Grande Depressão, a retratar mulheres mais convencionalmente femininas, seja através dos filmes de aventuras de Flynn (grandes sucessos comerciais) ou através de profissões com menos poder na sociedade. Seria necessário um estudo mais aprofundado para lidar com conhecidas personagens como a militante Greta Garbo em *Ninotchka* (Ernest Lubitch, 1939), a jornalista talentosa Rosalind Russell em *His Girl Friday* (Howard Hawks, 1940) ou a impetuosa Scarlett O'Hara em *Gone with the Wind* (1936), que se mostra uma mulher com talento para os negócios e altamente responsável pela sua terra, Tara (Haskell, 2016: 125). A Melanie de de Havilland ou as suas personagens de época nos filmes com Flynn não demonstram este interesse pelo mundo profissional. Não são uma Scarlett O'Hara.

## Conclusão

Ao longo deste artigo, procurou-se mostrar como as estrelas Shearer e de Havilland foram representadas, no contexto do “Código Hays”, de uma forma mais puritana e convencional. De Havilland, antes de se revelar a extraordinária atriz que era, encarnou as virginais donzelas nos filmes de aventuras de Flynn. Já Shearer sofreu uma acentuada transformação: de mulheres sensuais passou a encarnar mulheres também elas mais ligadas ao tradicional (como tão acertadamente Lanckman observou). Os elementos especificamente analisados neste ensaio foram os figurinos e certos gestos ou expressões das atrizes, o que demonstra como as áreas da *performance* e

da moda, esta última algo desvalorizada, fornecem informações reveladoras e profícuas sobre a história do cinema.

Em jeito de conclusão, posso considerar que o objetivo foi cumprido. Não poderia fechar, no entanto, a minha reflexão sem mencionar o prazer que me proporciona saber que Shearer tem sido, no contexto académico, alvo de recente atenção (se tivermos em conta o meu trabalho, o de Lanckman e o de Lugowski). De Havilland, a grande sobrevivente da era dourada de Hollywood, tem sido, no contexto do seu centenário, alvo de bastante atenção biográfica. Com este pequeno artigo, espero ter dado o meu contributo para evocar e reforçar o seu especial legado.

### Referências bibliográficas

- Amador, V. (2015). Hollywood legend Olivia de Havilland as the bad girl. *Eye Magazine*, 6, 24-67.
- \_\_\_\_\_. (2019). *Olivia de Havilland: Lady Triumphant*. Kentucky: University Press of Kentucky.
- Aubert, C. (2005). *The Art of Pantomime*. New York: Henry Holt and Company. Disponível em [http://www.mondobeyondo.com/projects/art\\_of\\_pantomime/Art\\_of\\_Pantomime.pdf](http://www.mondobeyondo.com/projects/art_of_pantomime/Art_of_Pantomime.pdf) (Obra originalmente publicada em 1927).
- Baron, C., & Carnicke, S. M. (2011). *Reframing Screen Performance*. USA: The University of Michigan Press. (Obra originalmente publicada em 2008).
- Basinger, J. (2007). *The Star Machine* [e-book]. New York: Alfred A. Knopf.
- Bergan, R. (2008). *Film*. M. Campos (Trad.). Porto: Civilização Editores. (Obra originalmente publicada em 2006).
- Berry, S. (2000). *Screen Style: Fashion and Femininity in 1930s Hollywood*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Brown, W. R. (1970). *Imagemaker: Will Rogers and the American Dream*. Columbia: University of Missouri Press.
- Dyer, R. (1998). *Stars*. London: British Film Institute. (Obra originalmente publicada em 1979).

- Dyhouse, C. (2010). *Glamour: Women, History, Feminism*. London: Zed Books.
- Ford, E. A., & Mitchell, D. C. (2009). *Royal Portraits in Hollywood: Filming the Lives of Queens*. Lexington: University Press of Kentucky.
- Gundle, S., & Castelli, C. T. (2006). *The Glamour System*. London: Palgrave MacMillan.
- Hark, I. R. (2011). Errol Flynn and Olivia de Havilland: Romancing through History. In Adrienne L. McLean (Ed.), *Glamour in a Golden Age*. New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press.
- Haskell, M. (2016). *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. 3<sup>a</sup> ed. Chicago and London: The University of Chicago Press. (Obra originalmente publicada em 1974).
- Kass, J. M. (1976). *Olivia de Havilland: Pyramid Illustrated History of the Movies*. United States of America: Pyramid Publications.
- Lanckman, L. (2016). 'What Price Widowhood?': The Faded Stardom of Norma Shearer. In Lucy Bolton & Julie Lobalzo Wright (Eds.), *Lasting Screen Stars: Images that Fade and Personas that Endure*. London: Palgrave Macmillan.
- Larkin, T. L. (2019). *In Search of Marie-Antoinette in the 1930s: Stefan Zweig, Irving Thalberg, and Norma Shearer*. Bozeman: Palgrave Macmillan.
- LaSalle, M. (2014). *Complicated Women: Sex and Power in Pre-code Hollywood*. New York: Thomas Dunne Books, St. Martin's Press. (Obra originalmente publicada em 2000).
- Lugowski, D. M. (2011). Norma Shearer and Joan Crawford: Rivals at the Glamour Factory. In Adrienne L. McLean (Ed.), *Glamour in a Golden Age: Movie Stars of the 1930s* (pp. 129-152). New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press.
- Lurie, A. (1981). *The Language of Clothes*. New York: Random House.
- McDowell, C. (1992). *Dressed to Kill: Sex, Power & Clothes*. London: Hutchinson.
- Munich, A. (2011). *Fashion in Film*. Bloomington: Indiana University Press.
- Naremore, J. (1988). *Acting in the Cinema*. Los Angeles and London: University of California Press.

Postrel, V. (2013). *The Power of Glamour: Longing and the Art of Visual Persuasion*. New York, London, Toronto, Sidney and New Delhi: Simon and Shuster.

Women, Impact Of The Great Depression On. (2020, august 27). In *Encyclopedia*. Disponível em <https://www.encyclopedia.com/economics/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/women-impact-great-depression>.

### **Filmografia**

*A Free Soul* (1931). Clarence Brown (Realizador). USA: Metro-Goldwyn-Mayer.

*Captain Blood* (1935). Michael Curtiz (Realizador). USA: Warner Bros. Pictures, Inc.

*Complicated Women* (2003). Hugh Munro Neely (Realizador). USA: Turner Classic Movies. <https://www.youtube.com/watch?v=DxuoqPR6JtU&t=1126s>

*Dodge City* (1939). Michael Curtiz (Realizador). USA: Warner Bros. Pictures.

*Gone with the Wind* (1939). Victor Fleming (Realizador). Loew's, Inc.

*His Girl Friday* (1940). Howard Hawks (Realizador). USA: Columbia Pictures.

*Marie Antoinette* (1938). W. S. Van Dyke (Realizador). USA: Loew's, Inc.

*Ninotchka* (1939). Ernst Lubitsch (Realizador). USA: Metro-Goldwyn-Mayer.

*Romeo and Juliet* (1936). George Cukor (Realizador). USA: Metro-Goldwyn-Mayer.

*Santa Fe Trail* (1939). Michael Curtiz (Realizador). USA: Warner Bros. Pictures.

*The Adventures of Robin Hood* (1938). Michael Curtiz (Realizador). USA: Warner Bros. Pictures.

*The Barretts of Wimpole Street* (1934). Sidney Franklin (Realizador). USA: Metro-Goldwyn-Mayer.

*The Charge of Light Brigade* (1936). Michael Curtiz (Realizador). USA: Warner Bros. Pictures.

*The Divorcee* (1930). Robert Z. Leonard (Realizador). USA: Metro-Goldwyn-Mayer.

*The Women* (1939). George Cukor (Realizador). USA: Loew's, Inc.

## **Autoria e Organização**

**Alberto Román Padilla Díaz** – Doctor en Patrimonio y Master en Cinematografía por la Universidad de Córdoba (España) y licenciado en Historia del Arte por la Universidad de La Laguna. Sus líneas de investigación se centran en las relaciones entre el espacio y la psicología en el cine, muy especialmente en la filmografía de Roman Polanski sobre la que versó su tesis doctoral, pero también en la de otros directores como Isabel Coixet o Léos Carax. En torno a ellas ha publicado artículos en revistas académicas como *Fonseca*, *Journal of communication*, de la Universidad de Salamanca; o *Escena*, *Revista de las Artes*, de la Universidad de Costa Rica; así como realizado diversas comunicaciones a congresos tanto nacionales como internacionales como, por ejemplo, el de las *VII Jornadas de Cine e Historia* en la Universidad Carlos III de Madrid o el *Coloquio Internacional Ficción y Ciencia* en la Université de Lausanne. También ha realizado estancias de investigación en la Université Rennes 2 de Francia y prácticas de animador en la asociación *Cinejeunes* también en la capital bretona.

**Alfredo Taunay Colins** – Doutorando em Media Artes na Universidade da Beira Interior (UBI). Mestre em Cinema pela UBI. Investigador colaborador do centro de investigação LabCom da UBI. Investigador bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão – FAPEMA. Membro da organização da Conferência Internacional O Cinema e as outras Artes, realizada anualmente na UBI. Desde o Mestrado, desenvolve pesquisa sobre o Cinema Queer, tendo apresentado comunicações sobre o tema em vários eventos científicos e publicado artigos em livros e revistas científicas. Graduado em Produção Cultural pela Universidade Federal Fluminense (UFF), no Brasil, possui experiência em produção de Rádio, Televisão, Cinema e Eventos (Culturais e Científicos), sendo júri de alguns Festivais de Cinema no Brasil e em Portugal. Colaborador do Shortcutz Covilhã.

**Amresh Sinha** – Teaches film at the School of Visual Arts (SVA) in New York City. He currently holds two Ph.D.: one from York University (1995), Toronto, and one from New York University (2015). He has taught Film and Media Studies in various institutions that includes New York University, The New School, Brooklyn College, Hunter College, College of Staten Island, etc. He is the co-editor of the anthology, *Millennial Cinema: Memory in Global Films* (2011), published by Wallflower/Columbia University Press. His articles have appeared in *Film and Philosophy*, *Film-Philosophy*, *Review of Education/Pedagogy/Cultural Studies*, *Scope: Online Journal for Film and Television Studies*, *Colloquy: Text, Theory, Critique*, *Connecticut Review*, and in books, *The Memory Effect: The Remediation of Memory in Literature and Film*, *Subtitles: On the Foreignness of Films*, *Lost in the Archive*, *In Practice: Adorno, Critical Theory and Cultural Studies*, etc., on the subject of memory and mimesis in film and philosophy. He is currently working on a book, *Cinema and Alterity: The Politics of identity and Friendship in Global Films* and on an essay on Walter Benjamin's "The Task of the Translator" and *Arrival* (2016).

**Ana Catarina Pereira** – Professora Auxiliar na Universidade da Beira Interior e Doutorada em Ciências da Comunicação, na vertente Cinema e Multimédia, pela mesma universidade. É representante da Faculdade de Artes e Letras na Comissão para a Igualdade da UBI. Investigadora do centro LabCom, desenvolve a sua pesquisa nas áreas de Estudos Feministas Fílmicos, Cinema em Português, Pedagogia e Artes, com diversos artigos em revistas internacionais. Sendo uma das fundadoras e coorganizadoras da Conferência Internacional de O Cinema e as outras Artes, realizada anualmente na UBI, é também coordenadora do GT de Estudos Fílmicos da SOPCOM, e júri convidada da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, do ICA e de diversos festivais. É autora dos livros *A Mulher-Cineasta: Da arte pela arte a uma estética da diferenciação* (2016) e *Estudo do Tecido Operário Têxtil da Cova da Beira* (2007). Co-organizou as obras *Filmes (Ir)refletidos* (2018); *UBICinema 2007/2017* (2017); *Geração Invisível: Os novos cineastas portugueses* (2013); e *Colectânea de Poesia – Poetas do Fundão* (2011), entre outras. Gere o site Universal Concreto, com informação actualizada sobre o seu trabalho: <https://www.universalconcreto.org/>

**Ana Isabel Albuquerque** – Graduated in Communication Sciences at the University of Beira Interior (2007), holds a master's degree in Art History, Heritage and Theory of Restoration at the School of Arts and Humanities of the University of Lisbon (2013). She worked as a museography assistant at the Wool Museum (UBI, 2008-2009) and was a journalist at Artes

& Leilões magazine (2010-2011). She was a research fellow in the project "Public and Private in Mobile Communications" (LabCom – UBI, 2013-2015). Currently, she is a PhD student with a FCT grant (SFRH/BD/131849/2017) in Media Arts (UBI), developing her doctoral dissertation in the field of Illustration, with publications in the same area and in the intersection of arts. Co-organises *Ilustrada* – Conference on Illustration (UBI). Her interests also include Animation, Design, Photography, Fine Arts, Literature and Communication. Member of the Shortcutz's jury Covilhã, Portugal.

**Anabela Dinis Branco de Oliveira** – Professora Auxiliar na Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro e investigadora no Labcom. Doutorada em Literatura Comparada, orienta a sua investigação científica no âmbito dos estudos interartes, nomeadamente nas relações entre literatura e cinema, literatura e arquitetura e também na cinematografia de Manoel de Oliveira, Fellini e Jacques Tati. Leciona vários seminários no âmbito da análise do discurso fílmico e das relações dialógicas entre o cinema e as outras artes. Tem comunicações apresentadas em múltiplos colóquios e publicações em revistas nacionais e internacionais. Tem sido conferencista convidada nas universidades de Paris III, Paris Ouest Nanterre La Défense, Utrecht, Varsóvia, Lublin e Gdansk, e participado em júris e *workshops* em festivais e mostras de escolas de cinema (Avanca, MIFEC, Festival de Cinema de Ourense, Festfilm-Montpellier, Cinanima, São Tomé Fest Film, Arroios Film Festival, Porto Femme International Film Festival) e nos júris nacionais do ICA (2014-2019). É Diretora do RIOS – Festival Internacional de Cinema Documental e Transmedia e Coorganizadora do Encontro Internacional O Cinema e as outras Artes.

**André Malhado** – Doutorando em Ciências Musicais Históricas pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (NOVA-FCSH) e detentor de uma bolsa de estudos da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (SFRH/BD/145674/2019). Tem um Curso de Produção e Criação Musical (2014), uma licenciatura (2017) e mestrado (2019) em Ciências Musicais concluídos na NOVA-FCSH. As suas áreas de interesse são a Sociologia da Música, Música e Audiovisuais, Música e Media, Estudos de Cibercultura e Estudos de Género. Desde 2016 é colaborador no Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da NOVA-FCSH, onde é membro do grupo Teoria Crítica e Comunicação, e dos núcleos de Estudos Avançados em Sociologia da Música (SociMus) e de Estudos em Música e Cibercultura (CysMus).

**António Júlio Andrade Rebelo** – Professor do Ensino Secundário, com 38 anos de serviço e a lecionar na Escola Secundária/3 Rainha Santa Isabel de Estremoz. Licenciado em Filosofia, em 1981, pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa; Doutorado em Filosofia, em 2014, pela Universidade de Évora, com a defesa pública da Tese: *As máscaras da maldade humana, em Ingmar Bergman – Chave para a compreensão de uma rede conceptual de tratamento fílmico e filosófico*, tendo tido como orientadores os Professores Carlos Melo Ferreira e Olivier Feron. Participação em colóquios e seminários nacionais e internacionais: Fundação Calouste Gulbenkian; FL da Universidade de Lisboa; FL da Universidade do Porto; Universidade da Beira Interior, Universidade de Valladolid, Universidade de Castilla La Mancha, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, com apresentação de comunicações nas áreas da Filosofia, Cinema e Música. Obra publicada: *A Maldade no Cinema de Ingmar Bergman*, Edições Colibri, 2016; obra para publicação: *O Livro dos Dias Contados*, Edições Colibri, 2020.

**Begoña Gutiérrez San Miguel** – Profesora Titular de Universidad en la Universidad de Salamanca. Editora *Revista Fonseca Journal of Communication* (fjc.usal.es). IP GIR NAES (Narrativas Audiovisuales y Estudios Socioculturales). Miembro CSIC Asociación GENET Red de Estudios de Género. Las líneas de investigación giran en torno a temas relacionados con el lenguaje audiovisual, estudios socioculturales, de género y cinematografía y revistas científicas, con proyectos de investigación y publicaciones en dichos temas. Ha sido Decana y Directora del Gabinete de Comunicación USAL.

<https://sociocav.usal.es/web/miembros/comunicacion-y-publicidad/gutierrez-san-miguel/>

<https://scholar.google.es/citations?user=hW5JIBkAAAAJ&hl=es>

<https://orcid.org/0000-0003-1254-258X>

<https://publons.com/researcher/2563823/begona-bgsm-gutierrez-san-miguel/>

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=1693701>

**Carlos Alberto de Matos Trindade** – Nasceu no Porto, em 1957. É Licenciado em Artes Plásticas/Pintura (FBAUP, 1981) e Doutorada pela Universidade de Vigo (Departamento de Escultura, 2014). Foi bolseiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (2009-2012). É membro do grupo de investigação MODO (Universidade de Vigo) e Academician-secretary (head) of the department of Portugal of International Mariinskaya Academy | named after M.D. Shapovalenko. Desde 1982, é professor na ESAP (Escola Superior Artística do Porto),

de que foi um dos fundadores, e onde tem exercido diversos cargos: actualmente, é o Director da Licenciatura em Artes Plásticas e Intermédia. Investigador Responsável do projecto "Pintura, Fotografia e Cinema: referências picturais nas imagens fotográficas e cinematográficas II" (ESAP/2017-18/P42/DAV), no âmbito do qual já apresentou algumas comunicações. Enquanto artista plástico, começou a expor em 1978: realizou cinco exposições individuais e participou em cerca de 160 colectivas, em Portugal e no estrangeiro; está representado em algumas colecções públicas e privadas. Entre 1976 e 1981, trabalhou em Cinema de Animação, incluindo dois filmes em 16 mm subsidiados pelo IPC, produzidos por *Cinematógrafo – Colectivo de intervenção*, de que foi um dos fundadores. Em 2015, recomeçou a trabalhar em cinema, tendo já realizado duas curtas-metragens, apresentadas em alguns festivais internacionais de cinema.

**Eleonora Roaro** – Varese, Italy, 1989, is a visual artist and researcher. She studied Photography (BA – IED, Milano), Visual Arts and Curatorial Studies (MA NABA, Milano) and Contemporary Art Practice (MA – Plymouth University). Currently, she is a research fellow at the University of Udine. She lives and works in Milano, Italy.

**Fernando Cabral** – Licenciado e mestre em Cinema. Como projeto final de mestrado, escreveu e realizou a curta-metragem *Sussurro*. É docente na Universidade da Beira Interior, onde leciona unidades curriculares na área da Imagem (fotografia e iluminação). É membro da comissão organizadora das Jornadas do Cinema em Português. Atualmente, desenvolve o seu projeto de investigação no Doutoramento em Media Artes na UBI.

**Juan José Domínguez López** – Doctor y Licenciado en Ciencias de la Información por la Universidad de Sevilla con una tesis sobre historia del sonido cinematográfico. Profesor Titular Interino de Comunicación Audiovisual de la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid desde 2008. Entre 2000 y 2008, es profesor de Comunicación Audiovisual en la Universidad de Salamanca. Es especialista en Realización en Cine y Televisión y Dirección de Actores. Como profesional, trabaja regularmente en diversas obras audiovisuales entre los que destacan los largometrajes *El proyecto Manhattan* (1996) y *Hollywood* (1998) como codirector. Sus últimos trabajos han sido la dirección de una campaña audiovisual de contenido social para Telefonica S.A. y la dirección de fotografía de *Tamía: Juan Brito* (Alfonso Palazón, 2019). Sus publicaciones se centran en el sonido cinematográfico y la realización y la tecnología audiovisual.

**Julia Bohatch Batista** – Atualmente, é mestranda na Universidade do Minho e se dedica a estudos sobre o som no audiovisual. O tema da dissertação se enquadra no som e a publicidade social. Publicitária com formação acadêmica em Publicidade e Propaganda pela Universidade Positivo (Brasil), Universitat Jaume I (Espanha) e curso técnico em Fundamentos de Áudio e Acústica no IAV, São Paulo. Monografia foi publicada na Revista Acadêmica da UP em 2015, e traz o tema do som como elemento persuasivo na publicidade audiovisual. Em seguimento, elaborou um artigo sobre a articulação sonora do primeiro comercial brasileiro que ganhou Ouro em Cannes, Cinema. O trabalho foi publicado e apresentado no Intercom Nacional de 2015. No âmbito profissional, trabalhou como Account Manager na i-Cherry, agência do grupo JWT durante dois anos, e estagiou anteriormente nas áreas de redação e social media.

**Leonardo Charréu** – Licenciado em Belas Artes pela Universidade do Porto, mestre em História da Arte pela Universidade Nova de Lisboa e doutor em Ciências da Educação pela Universidade de Évora e em Belas Artes pela Universidade de Barcelona. Foi professor na Universidade de Évora e na Universidade Federal de Santa Maria, no Brasil. É, atualmente, Professor Adjunto na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Lisboa. É membro do CIEBA (Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes), do CIED (Centro Interdisciplinar de Estudos Educacionais), e do GEPAEC (Grupo de Estudos em Educação, Arte e Cultura, no Brasil). O Cinema e a Educação, a Cultura Visual, as Pedagogias Críticas e Culturais, assim como as relações entre Arte e Ciência, encontram-se entre os seus principais interesses académicos e investigativos.

**Liliana Rosa** – Professora na Escola Superior Artística do Porto (ESAP) e na Escola Superior de Tecnologia de Abrantes (ESTA), Instituto Politécnico de Tomar (IPT). Investigadora integrada no Instituto de Filosofia da Nova (Ifilnova) / Laboratório de Cinema e Filosofia (CineLab), Universidade Nova de Lisboa (NOVA FCSH). Doutora (2017) e mestre (2009) em Ciências da Comunicação, especialidade de Cinema e Televisão, pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (NOVA FCSH). Licenciada (2007) em Design Multimédia pela Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha (ESAD CR). Membro dos projetos: PTDC/FER-ETC/30378/2017 – “Integration of Refugees in Portugal: Assessing Moral Duties and Integration Policies in the Context of European Values and Policies” (Ifilnova / NOVA FCSH); e “História Crítica do Cinema Português” (CEAA / ESAP). Investigadora

do programa de disseminação “Cinema & Filosofia na Biblioteca” (CineLab / Ifilnova / NOVA FCSH). Dinamizadora do grupo de investigação “Cinema and Politics: Philosophical Approaches” (CineLab / Ifilnova / NOVA FCSH). Sendo uma das fundadoras e coorganizadoras do Encontro Internacional O Cinema e as outras Artes, realizado anualmente na Universidade da Beira Interior (UBI), é também cocoordenadora do grupo de trabalho “Cinema e outras Artes” da Associação dos Investigadores da Imagem em Movimento (AIM). É uma das fundadoras e coorganizadoras da Conferência Internacional *Cinema, Philosophy and...*, realizada na NOVA FCSH. (lcvrosa@gmail.com)

**Luís Nogueira** – Presidente do Departamento de Artes da Universidade da Beira Interior, onde é Professor Associado. Foi diretor da licenciatura em Cinema entre 2008 e 2015. Leciona ou lecionou unidades curriculares como Géneros Cinematográficos, Laboratório de Guionismo, Montagem, História do Cinema, Animação, Fotografia e Cinema e Outras Artes.

A relação do cinema com as demais artes e mídia, como a literatura, a pintura, o teatro, a fotografia, a banda desenhada, o videoclipe ou os novos meios digitais, bem como a intertextualidade, a intermedialidade e a transmedialidade são outros temas do seu interesse.

Publicou diversos livros de cinema como *Laboratório de Guionismo, Géneros Cinematográficos, Planificação e Montagem, Os Cineastas e a sua Arte, Histórias do Cinema, Cinema e Digital e Cinema Múltiplo* (todos disponíveis em [livroslabcom.ubi.pt](http://livroslabcom.ubi.pt)).

**Margarida Esteves Pereira** – Professora Associada do Departamento de Estudos Ingleses e Norte-Americanos da Universidade do Minho e investigadora do Centro de Estudos Humanísticos da mesma universidade. A sua investigação tem-se centrado sobre as áreas da literatura inglesa (modernismo e literatura contemporânea), mas também a literatura comparada, os estudos sobre as mulheres e de género e as relações entre o cinema e a literatura. Tem publicado artigos e ensaios no âmbito das suas áreas de interesse em revistas e livros nacionais e internacionais e é autora de dois livros.

**Maria Alzuguir Gutierrez** – É pesquisadora e professora de cinema. Seus estudos estão voltados para o cinema realizado entre os anos 1960 e 1970 na América Latina. Tem interesse pelas relações cinema/letras e cinema/teatro. Atualmente, desenvolve pesquisa de pós-doutorado a respeito da incorporação das ideias de Brecht no cinema da América Latina.

Publicou artigos em revistas especializadas de diversos países. Ministrou cursos em instituições como USP, UFSCar, UNESP e Memorial da América Latina. Durante o doutorado e o pós-doutorado, realizou estágios de pesquisa na Universidade de Stanford (EUA) e no Ibero-Amerikanisches-Institut (Alemanha), com apoio da FAPES.

**María Jesús Botana Vilar** – Professora Auxiliar da Universidade do Algarve e membro integrado do CIAC – Centro de Investigação em Artes e Comunicação, bem como do Centro de Investigação Prof. Doutor Joaquim Veríssimo Serrão. É licenciada em Filologia Galego-Portuguesa e Filologia Românica pela Universidade de Santiago de Compostela, e doutorada pela Universidade do Algarve na área de Literatura. O seu percurso investigador começou no projecto da edição crítica das Cantigas de Loor, de Afonso X, desenvolvido no CIRP (Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades). É nessa área do medievo onde tem desenvolvido a sua investigação e a sua produção teórica, especialmente no domínio da Literatura, da Língua e da Iluminura medieval. Como docente da Universidade do Algarve, coordena o Centro de Estudos Galegos, é membro do projecto de investigação “Rota literária do Algarve” (FCT, 2019-2021) e colaboradora externa no projecto “HERES. Patrimonio textual ibérico y novohispano. Recuperación y memoria”, dirigido por Ricardo Pichel (Universidad de Alcalá).

**Miguel Moreira** – Mestre em Cinema pela Universidade da Beira Interior. Os seus interesses estão maioritariamente focados no cinema clássico de Hollywood. É autor de quatro textos presentes em livros dedicados a essa temática, como *El Universo de Rita Hayworth* (2018). Já participou em algumas conferências internacionais, como o II Encontro Internacional de O Cinema e as Outras Artes, com a comunicação “A Música e a Dança ao serviço de Judy Garland enquanto Ícone Gay” (2017) e o IX Encontro Anual da AIM (Associação de Investigadores da Imagem em Movimento), com a comunicação “A imagem glamorosa de Olivia de Havilland numa idade madura” (2019). Tem dois artigos publicados em revistas científicas.

**Mirian Nogueira Tavares** – Professora Associada da Universidade do Algarve, Portugal. Com formação académica nas Ciências da Comunicação, na Semiótica e nos Estudos Culturais (doutorou-se em Comunicação e Culturas Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia), tem desenvolvido o seu trabalho de investigação e de produção teórica nas áreas das estéticas fílmica e artística. Como professora da Universidade do Algarve, participou

na elaboração do projeto de licenciatura em Artes Visuais, do mestrado e doutoramento em Comunicação, Cultura e Artes e do doutoramento em Média-Arte Digital. Atualmente, é coordenadora do CIAC (Centro de Investigação em Artes e Comunicação) e vice-coordenadora do doutoramento em Média-Arte Digital.

**Nelson Araújo** – Formado em Cinema, na Escola Superior Artística do Porto (2004), possui o Diploma de Estudos Avançados (2008) da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Vigo, é Mestre em Estudos Artísticos (2010) pela Faculdade de Belas Artes do Porto e Doutor pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Vigo (2015). Tem publicado diversos artigos em revistas dedicadas aos Estudos Fílmicos, tendo coordenado o livro *Manoel de Oliveira – Análise Estética de uma Matriz Cinematográfica* (2014), publicado pelas Edições 70. É autor da obra *Cinema Português: Interceções Estéticas nas Décadas de 60 a 80 do Século XX* (2016), publicada pelas Edições 70. É diretor da Licenciatura em Cinema e Audiovisual da Escola Superior Artística do Porto, instituição onde leciona as unidades curriculares: História do Cinema Português, História do Cinema, Expressão Audiovisual e Metodologias da Realização. É investigador integrado no Centro de Estudos Arnaldo Araújo, vice-presidente da Associação dos Investigadores da Imagem em Movimento e integra a comissão organizadora do Encontro Internacional O Cinema e as outras Artes.

**Paulo Dias** – Professor Auxiliar Convidado no Departamento de Artes da Universidade da Beira Interior e Assistente Convidado na Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco. Licenciado em Ensino da Música (Ramo de Piano) pela Universidade de Aveiro (1996). Pós-graduado em Psicologia da Música pela Faculdade de Psicologia da Universidade do Porto (2004). Doutorado em Ciência e Tecnologia das Artes (Informática Musical) pela Escola de Artes da Universidade Católica Portuguesa, Pólo da Foz, Porto (2019). Presentemente, dedica-se à investigação em música e cinema, música e cultura e interação audiovisual.

**Pedro Crispim** – Nasceu no Porto, em 1992. Após um período de formação em teatro na Academia Contemporânea do Espetáculo (ACE), licenciou-se em Cinema e Audiovisual pela Escola Superior Artística do Porto (ESAP), acumulando também o mestrado em Comunicação Audiovisual da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE). Atualmente,

é doutorando em Ciências da Comunicação da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH-UNL) na área de especialidade de Cinema e Televisão. Tem estado envolvido em vários projetos de curta-metragem de ficção, tendo escrito e realizado as curtas-metragens *Liberdade Condicional* (2013) e *Palhaços* (2015), esta última vencedora do Prémio Sophia Estudante, na categoria de ficção.

**Rosa Alice Branco** – Poeta, ensaísta, investigadora e tradutora. Tem um Doutoramento em Filosofia Contemporânea e dedica-se profissionalmente à Neuropsicologia da Percepção e à Estética, tendo dois livros de ensaio publicados sobre Artes: *O que falta ao mundo para ser quadro* e, no Brasil, *A condição secreta do visível*. Tem 12 livros de Poesia publicados em Portugal. A autora tem também livros de poemas publicados nos EUA, em Itália, Brasil, Suíça, Luxemburgo, Quebec, Tunísia, Espanha, Venezuela (obra reunida) e Córsega, além de poemas publicados em revistas, em quase todas as línguas.

Em 2016, o seu livro de poemas *Cattle of the Lord* foi publicado nos EUA pela Milkweed Editions, tendo sido considerado, pela *Chicago Review of Books*, um dos 12 melhores livros de Poesia de 2016. Depois de uma digressão com leituras e debates em várias universidades dos EUA, em 2018, o seu livro de poemas *Traçar um nome no coração do branco* é publicado pela editora Assírio & Alvim.

Participa em festivais internacionais de poesia, tendo sido o poeta escolhido para representar Portugal no Poetry Parnassus Festival, em Londres (2012). Foi membro do júri do Festival de Cinéma de l'Environnement, em Kairouan, Tunísia, em 2003, e *keynote speaker* em vários ciclos de conferências sobre Cinema, ou entre o Cinema e outras Artes.

Enquanto promotora cultural, tem em mão vários projectos que se cumprem sempre como pontes entre a Literatura e outras Artes, tais como "EM VOZ ALTA: palavras inquietas de", na VIC //Aveiro Arts House e "A moda dos livros: desfile literário", patrocinado pela Câmara Municipal de Aveiro.

É membro da Comissão Científica do Encontro internacional O Cinema e as Outras Artes, realizado anualmente na Universidade da Beira Interior (UBI).

**Sílvia Wichan** – Brasileira, é mestre em Estudos Lusófonos pela Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior. Professora, licenciada em Letras, variante em Português e Inglês, pela Universidade Estácio de Sá (2009), interessa-se pelos estudos em Antiguidade Clássica, Literatura, Cinema e Género. Desempenhou as funções de Conferencista pelo Lab-

Com e Mediadora pela Comissão para a Igualdade, da Universidade da Beira Interior.

**Yolanda Martínez Domingo** – Becada por la Real Academia de España en Roma (1992), Doctora Arquitecta (2015) y Profesora en el Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Valladolid desde 1999. Forma parte del grupo *efimerArq* con el que ha realizado distintas exposiciones e instalaciones de Arquitectura Efímera en distintos contextos. Es miembro fundador del grupo de investigación *ARYTE*, que organiza los encuentros de Arquitectura y Teatro celebrados en la ETSA, desde 2015, centrados en las relaciones transversales entre la Arquitectura y otras artes como el teatro. Ha participado e intervenido en distintos congresos y cursos sobre la interacción entre Arquitectura y las artes performativas y cinematográficas.







Departamento de Artes









*Cinema e Outras Artes* assume-se como uma coleção de livros que tem como linha programática reunir investigações dedicadas à intersecção dos Estudos Fílmicos com outras formas de expressão artística, numa constante revisitação da expressão *Sétima Arte*.

O quarto volume, *Cinema e Outras Artes IV*, retoma a profunda e eterna relação entre Cinema, Drama, Som, Pintura e Ilustração. O espaço e os múltiplos processos criativos são também objeto de estudo em várias e valiosas contribuições.

