

The cover of the journal 'Diálogos en Mercosur' features a photograph of a cityscape. In the foreground, a body of water reflects the sky and buildings. A prominent tall, modern glass skyscraper stands on the left. In the center, a classical building with a red dome is visible. To the right, there are other modern buildings and a red building with white accents. The sky is blue with large, white, fluffy clouds. The sun is visible in the upper right corner, creating a bright glow.

Número 7 - Enero / Junio 2019

REVISTA
DIÁLOGOS EN MERCOSUR

ISSN 0719-7705

DIÁLOGOS EN MERCOSUR
¡AMÉRICA LATINA Y MÁS!



CUADERNOS DE SOFÍA EDITORIAL

CUERPO DIRECTIVO

Director

Carlos Túlio da Silva Medeiros

Diálogos en Mercosur, Brasil

Sub Director

Francisco Giraldo Gutiérrez

Instituto Tecnológico Metropolitano, Colombia

Editores

Isabela Frade

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Juan Guillermo Estay Sepúlveda

Editorial Cuadernos de Sofía, Chile

COMITÉ EDITORIAL

Andrés Lora Bombino

Universidad Central Marta Abreu, Cuba

Claudia Lorena Fonseca

Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Carlos Túlio da Silva Medeiros

Diálogos en Mercosur, Brasil

Fernando Campos

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Portugal

Francisco Giraldo Gutiérrez

Instituto Tecnológico Metropolitano, Colombia

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Ana Mirka Seitz

Universidad del Salvador, Argentina

Eduardo Devés

Universidad de Santiago / Instituto de Estudios Avanzados, Chile

Eduardo Forero

Universidad del Magdalena, Colombia

Graciela Romero Silveira

Universidad de la República, Uruguay

Heloísa Buarque de Hollanda

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Ángel Nava

Universidad de Zulia, Venezuela

Juan Bello Domínguez

Universidad Nacional Autónoma de México, México

María Alicia Baca Macazana

Organización de Comunidades Aymaras, Quechuas y Amazónicas del Perú, Perú

María Teresa Ferrer Madrazo

Universidad de Ciencias Pedagógicas Enrique José Varona, Cuba

Cuerpo Asistente

Documentación

Lic. Carolina Cabezas Cáceres

Editorial Cuadernos de Sofía, Chile

Traductora: Inglés

Lic. Pauline Corthon Escudero

221 B Web Sciences, Chile

Traductora: Portugués

Lic. Elaine Cristina Pereira Menegón

Editorial Cuadernos de Sofía, Chile

Portada

Felipe Maximiliano Estay Guerrero

Editorial Cuadernos de Sofía, Chile



CUADERNOS DE SOFÍA EDITORIAL

Indización

Revista Diálogos en Mercosur, se encuentra indizada en:





CUADERNOS DE SOFÍA
EDITORIAL

ISSN 0719-7705 – Publicación Semestral / Número 7 / Enero – Junio 2019 pp. 61-83

HISTÓRIA, ESTÉTICA E O CINEMA INTERTEXTUAL DE PETER GREENAWAY
HISTORY, AESTHETICS AND PETER GREENAWAY'S INTERTEXTUAL CINEMA

Drdo. Bruno Sérgio Franklin de Farias Gomes
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil
brunoradioetv@gmail.com

Fecha de Recepción: 03 de noviembre de 2018 – **Fecha Revisión:** 20 de enero de 2019
Fecha de Aceptación: 03 de febrero de 2019 – **Fecha de Publicación:** 01 de marzo de 2019

Resumo

Na intercessão entre comunicação, ciências sociais e cinema o presente texto resulta da sistematização de parte de uma tese do doutorado sobre a concepção de uma teoria estética do cinema a partir das obras cinematográficas do autor e artista multimídia britânico, Peter Greenaway. No presente relato, substancializamos um percurso da história do cinema com vistas a analisar na construção da grande narrativa cinematográfica, estéticas fundantes para a concepção da materialidade comunicativa, conceito de Gumbrecht ou proposta de um cinema tátil, conforme Shaviro. Concepções que identificamos com o cinema intertextual e enciclopédico do referido cineasta. Sua proposta de produção poética, além de conceber o cinema como uma obra de arte, rompe com a mera contemplação estética com o objetivo de propor uma produção complexa, multilinguística e significativa do ponto de vista da compreensão sobre os sentidos e as formas do cinema. É nesta direção que dialogamos com interlocutores como Edgar Morin, Hans Ulrich Gumbrecht e Steven Shavido para problematizar as áreas da produção cinematográfica greenawayniana como fruto do diálogo com outras linguagens como a ópera, a pintura, a caligrafia, a literatura, a fotografia e a linguagem televisiva. Para organizar esse argumento, por meio de nossas estratégias metodológicas, utilizamos o filme O livro de Cabeceira (1996).

Palavras-Chaves

Cinema – Estética – Cinema tátil – Peter Greenaway e Ulrich Gumbrecht

Abstract

In the intercession between communication, social sciences and cinema the present text results from the systematization of part of a doctoral thesis on the conception of an aesthetic theory of cinema from the cinematographic works of British author and multimedia artist Peter Greenaway. In the present report, we substantiate a course in the history of cinema with a view to analyzing in the construction of the great cinematographic narrative, foundational aesthetics for the conception of communicative materiality, concept of Gumbrecht or proposal of a tactile cinema, according to Shaviro. Conceptions that we identify with the intertextual cinema and encyclopedic of the referred filmmaker. His proposal of poetic production, besides conceiving cinema as a work of art, breaks with mere aesthetic contemplation with the objective of proposing a complex, multilingual and

significant production from the point of view of the understanding of the senses and the forms of cinema. It is in this direction that we dialogue with interlocutors such as Edgar Morin, Hans Ulrich Gumbrecht and Steven Shavido to problematize the areas of Greenawayian film production as the fruit of dialogue with other languages such as opera, painting, calligraphy, literature, photography and language television To organize this argument, through our methodological strategies, we used the film *O livro de Cabeceira* (1996).

Keywords

Cinema – Aesthetics – Tactile cinema – Peter Greenaway and Ulrich Gumbrecht

Para citar este artículo:

Gomes, Bruno Sérgio Franklin de Farias. História, estética e o cinema intertextual de Peter Greenaway. *Revista Diálogos en Mercosur* num 7 (2019): 61-83.

Introdução

Compreendemos nossa pesquisa com duas perspectivas iniciais para a abordagem metodológica. A primeira é a de Edgar Morin a respeito de uma teoria do conhecimento a partir de estratégias metodológicas fundamentais para a nossa abordagem aberta. E, a segunda, diz respeito a como vamos abordar a presente pesquisa a partir da estética da “materialidade comunicativa”, com vistas a defender a hipótese de um cinema tátil, por intermédio da teoria de Peter Greenaway e Hans Ulrich Gumbrecht. Essa justaposição de leituras, em conjunto com nossa observação das obras escolhidas foi o fio condutor da referida pesquisa.

O método é aqui assumido como caminho, uma experiência produtora não apenas de conhecimento, mas, entendida como travessia e fabricação de novos conhecimentos e sabedoria. E neste sentido, não creditamos ao conhecimento científico apenas a programação de uma metodologia ou fórmula pronta. A cada observação, segundo os olhares referidos por Morin, ordenamos e desordenamos nossa concepção das coisas. Isto é uma condição permanente. Deste modo, não existem encaixes previamente direcionados para cada pesquisa como se fossem manuais de metodologia. Assumimos o método nesta perspectiva como sinônimo de caminho, estratégia, trajetória. Estes dados também representam as “vias de aproximações” da realidade e, talvez, sejam tão importantes quanto os demais. Sendo assim, diferentemente de um cartógrafo que registra tudo, o “cartógrafo caminhante” é na verdade também um andarilho, mas um andarilho que se percebe como em uma rota, ainda que esta seja o caminhar.

Para Morin¹, uma educação humanística que dê centralidade a literatura, ao cinema e ao romance se constitui num cenário que facilita a emergência de um “conhecimento pertinente”, isto é, aquele que está inserido num contexto maior, no interior do qual, o sujeito está imerso com sua história e singularidades. Dessa perspectiva o uso do cinema ou da literatura nas Ciências Humanas em particular, é mais que um artifício ilustrativo, pode ser compreendido como uma das escolas da nossa vida. O cinema passa a ser entendido do ponto de vista das ciências da complexidade como um operador assim como as narrativas de saberes tradicionais, as fábulas e os mitos se constituem igualmente, cada um ao seu modo, como acionadores cognitivos. Sendo, portanto, verdadeiras estratégias metodológicas de ensino.

Morin² afirma que o cinema reflete a realidade, mas se comunica também com o sonho. Com a criação do cinematógrafo³, a máquina “[...] facilmente nos levaria a problemas duma sociologia comparativa da invenção; queremos, no entanto, chamar a atenção para este facto: inventores, engenhosos e sonhadores pertencem todos à mesma família navegam todos nas mesmas águas onde o gênio vai beber”⁴. Desta perspectiva, a obra cinematográfica aqui é, pois, um operador cognitivo. Um dos artifícios-chaves do pensamento complexo. O *operador cognitivo* é um artifício capaz de sintetizar ou viabilizar a explanação do pensamento complexo a favor da comunicação científica e da pesquisa. É uma ferramenta que permite apresentar a argumentação por meio de diferentes

¹ Edgar Morin, *O Método 4 – as idéias*. 2ª Ed. (Porto Alegre: Sulina, 2003ª).

² Edgar Morin, *O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia* (Lisboa: Moraes Editores, 1970).

³ Em 28 de Dezembro de 1895, no Salão Grand Café, em Paris, os Irmãos Lumière fizeram uma apresentação pública dos produtos de seu invento ao qual chamaram Cinematógrafo. Tal data marcou o surgimento do cinema e com ele um novo olhar para a arte.

⁴ Edgar Morin, *O cinema ou o homem imaginário*... 16.

caminhos. Sua real incumbência é religar saberes e a ideia de utilizá-lo é, na verdade, um instrumento que objetiva fazer pensar, pensar além e estabelecer no outro algum tipo de mudança. A referência de base para a construção do operador cognitivo como uma metáfora que facilita a produção do conhecimento pode ser exemplificada pelo processo de projeção no filme *Cinema Paradiso*. Ali como regra geral na sala de projeção das décadas de 1960 a 1970 enquanto os espectadores vêm na tela se desenrolar uma história, um técnico numa pequena sala, longe do público, faz acionar a película acondicionada em um “rolo” metálico. Este homem é um operador de película. A noção de operador cognitivo vem daí. Um operador cognitivo é tudo e qualquer instrumento, estratégia, situação pedagógica, imagem ou outros artefatos que fazem mover a cognição, o pensamento.

Como afirmam Jullier e Marie⁵, “Para ler o cinema” não existe um código indecifrável, receita milagrosa ou método rígido. Aliás, “muitos filmes exigem menos ser lidos como mensagens cifradas do que ser sentidos, experimentados carnalmente, ou quase”.

Com base em tal proposta, pretendemos assistir ao filme várias vezes para, então, iniciar a análises específicas do cinema com a criação de um eixo paradigmático. Nele, pretendemos percorrer e religar a análise fílmica da trajetória das personagens principais. No caso do filme selecionado nessa etapa da pesquisa, assistimos várias vezes, quase como se fosse algum tipo de entrevista de campo e percebemos como essa observação pode gerar em nós, de forma poética, os destinos da palavra além, é claro, a sistematização com as teorias sobre a imagem propostas. Após isso, criamos fichas com a descrição de certas cenas da personagem Nagiko e de suas relações por meio de uma leitura do corpo, do espaço, do tempo e de uma interioridade da *persona* como aquisições de um pensamento poético da obra. Talvez a base de observação seja mesmo a direção de arte como as vias cartográficas iniciais da pesquisa.

História, cinema e estética

Qualquer que seja a ordem de pensar o cinema, em suas formas e sentidos, constituídos pela métrica da imagem aos primeiros rabiscos, ou em sentido inverso, conjecturar o cinema é pensar em imagens, por meio delas ou como elas dialogam com as nossas narrativas já que é, de fato, uma segunda natureza das nossas primeiras histórias como diria Vogler⁶. Por conseguinte, não temos por razão sistematizar esse processo histórico, nem daríamos conta, no entanto, vamos sinalizar alguns pontos que julgamos ser relevantes para a tese apresentada a seguir. Principalmente a respeito do cinema do cineasta e artista multimídia britânico Peter Greenaway.

Sendo assim, o que seria cinema? Cinema é técnica, linguagem, arte mas também é comércio, meio de comunicação e interpretação do cotidiano. Ou seja, pode ser visto como uma sétima arte, ao passo que representa também um complexo sistema econômico de produção em massa e, de toda forma, representa a ideologia de classes, valores e grupos sociais.

⁵ Laurent Jullier e Michael Marie, *Lendo as imagens do cinema* (São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009), 16.

⁶ Christopher Vogler, *A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores*. Tradução e prefácio de Ana Maria Machado. 2ª edição. (Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2006).

Trata-se, hoje, de uma grande produção coletiva com vistas a representar uma mensagem planejada com efeito de sua linha de valores, concepções, sentimentos, procedimentos e direcionamentos do olhar. Se é comunicação, é fluxo, representa uma prática social e, neste sentido, se constitui socialmente como uma duplicidade de atores (os sociais e ficcionais) através de um certo tempo e recorte espacial. O filme é, portanto, uma arte de movimento. Afinal, ele provoca tanto um sentimento de representação do nosso cotidiano ou como Metz⁷ afirma, “um índice de realidade suplementar”, como uma corporeidade dos objetos. E neste sentido, diversos diretores vem tentando proporcionar uma experiência cada vez mais intensa da perspectiva linguística. Pensando no ensaio de Ricciotto Canudo do final da década de 90, ao pensar o cinema como uma sétima arte, aos diversos diálogos de seu surgimento aos dias atuais, podemos observar também um caráter estético de sua manifestação. Ou seja, isso nada mais é do que a manifestação física da sua materialidade artística como diria Benjamin⁸ quando fala sobre prevalência tátil diante de um universo da ótica, Morin⁹ citando Epstein, sobre o cinema é físico e, por último, Gumbrecht (2010)¹⁰ ao citar uma estética da materialidade comunicativa em detrimento do uso excessivo do estatuto hermenêutico das ciências humanas.

Metz¹¹ menciona que essa interface do espectador e da tela, acontece por meio da série visual – ou seja, na diegese, no filme – ou na série proprioceptiva, esta faz menção ao acontecimento no próprio corpo. Para ele, a segunda tem um papel fraco já que, por exemplo, quando nos ajeitamos na cadeira do cinema, nossos pensamentos da leitura do cinema por meio do corpo se abstraem perante a leitura da sensação de exibição. Bem, vejamos um pouco do contexto sobre a história do cinema para pensar/repensar essa ideia.

A partir da historiografia tradicional podemos observar esse movimento não só dos olhos, mas do corpo todo nasceu oficialmente como cinema em 28 de Dezembro de 1895, no Salão Grand Café, em Paris, quando os Irmãos Lumière fizeram uma apresentação pública dos produtos de seu invento ao qual chamaram *Cinematógrafo*. Tal data marcou o surgimento do cinema e, com ele, um novo olhar para a arte. No entanto, do ponto de vista filosófico ele surgiu desde o simulacro de Platão com a projeção de imagens na caverna, passando pelos registros congelados dos movimentos na parede das cavernas em Lascaux, França, há cerca de XVII mil anos – por exemplo – ou até das narrativas em cenas costuradas na tapeçaria de Bayeux. Por conseguinte, o imaginário antecede as invenções físicas e do próprio cinematógrafo.

Partindo desta experiência na França, Martin¹² afirma que o cinema incorporou do teatro a utilização dos cenários. Esse elemento de esclarecimento da arte cênica reforça o simbolismo moral e psicológico das ações, a estilização e o significado das imagens expressas. Foi como se um texto da cultura ganhasse espaço na tessitura do contexto social, já que, com as primeiras exibições, as imagens em movimentos foram ganhando ressonâncias na vida e no cotidiano dos espectadores. Ou seja, estabelecendo cinemas, movimento, sínteses. De fato, a influência da cenografia teatral na obra de Méliès é

⁷ Christian, Metz, A significação do cinema (São Paulo, Perspectiva, 1972), 20.

⁸ Walter Benjamin, A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica (Porto Alegre, RS: Zoukm, 2014), 466.

⁹ Edgar Morin, O cinema ou o homem imaginário... 240.

¹⁰ Hans Ulrich Gumbrecht, Produção da presença: o que o sentido não consegue transmitir (Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010).

¹¹ Christian Metz, A significação do cinema... 20.

¹² Marcel Martin, A linguagem cinematográfica (São Paulo: Brasiliense, 2003).

evidente, sobretudo, em *Viagem à lua* (1914): a câmera não se move, a cena é enquadrada num grande plano aberto, já os atores parecem representar em um teatro medieval. Ou seja, a emblemática imagem da lua de Méliès representar uma das mais importantes imagens na fotografia cinematográfica inicial, evidenciando o caráter levado ao cinema a partir de uma matriz das imagens e do teatro, sem contar com seu caráter mágico.

Durante a exibição de Auguste e Louis Lumière, no Salão Grand Café, o público pagante assistia a alguns filmes produzidos pelos irmãos quando em um deles, o filme *A chegada do trem na estação* (1895), eles observaram um trem se aproximando a tela. Talvez, este seja o primeiro relato de como o cinema fisicamente gerou uma atitude imediata no público. A ação da linguagem em vídeo provocou uma ação real. As pessoas presentes no subsolo da fábrica da família Lumière tomaram um susto com a chegada proveniente do trem como se ele fosse atravessar a tela e passar por cima de todos eles. Alguns saíram correndo da sala, com medo de sua trajetória, que partiu do segundo plano (campo mais afastado e próximo ao fundo da cena) para o primeiro plano. A representação da chegada do transporte foi interpretada como a movimentação do próprio objeto. Sendo assim, já podemos tecer os primeiros fios de “Ariadne” composto pela hipótese de que o cinema pode, sim, suscitar novas informações e conhecimentos, mesmo oriundos apenas de uma experimentação do imaginário. Seria então o início de uma ressignificação corporea de quem assiste. Não estamos aqui falando sobre experiências como o cinema em outras dimensões, como as cadeiras 4DX¹³, que permitem que o público possa experimentar novas sensações como voar ou sentir cheiros, mas defendemos a tese de que o cinema possui uma fruição estética que nos permite compreender sua apropriação material como obra de arte.

Ainda nos primeiros anos do cinema, o público se acostumou nos com as vozes altas dos colegas de auditório ao lerem os títulos do filme – cinema mudo – para os companheiros que tinham dificuldades na leitura. Antes mesmo de uma tradução sinestésica como acontece no cinema moderno, os espectadores tiveram esse tipo de experiência sensorial das imagens e dos sons. “Os japoneses, idiossincráticos como sempre, empregavam leitores oficiais conhecidos como *benshi*, cuja função era ficar de pé ao lado da tela e recontar a trama para a plateia”¹⁴.

Nesses primeiros filmes, a figura tanto do diretor quanto da direção de arte ainda não era oficial. Como nos primeiros rabiscos, a linguagem da nova mídia ainda permanecia em constante metamorfose. Se na pintura o ato criativo e, por consequência, artístico é do pintor. No cinema compreendê-lo como arte significa dizer que existem várias mãos nesse processo. Aumont¹⁵ diz que o cinema é acima de tudo, uma arte que atende a este fim. “O cinema permanece, antes de mais nada, uma arte da imagem e tudo que não é ela (palavras, escritas, ruídos, música) deve aceitar sua função prioritária”. Assim como o resultado final de uma tela, a imagem talvez tenha um grau de enfoque maior nas pesquisas dessa área.

¹³ Experiência do cinema moderno capaz de proporcionar uma imersão multidimensional. Cada sala 4DX está equipada por forma a conseguir proporcionar mais de 20 efeitos diferentes adicionados ao cinema em três dimensões.

¹⁴ Philip Kemp, *Tudo sobre cinema* (Rio de Janeiro: Sextante, 2011), 8.

¹⁵ Jacques Aumont, *O olho interminável – cinema e pintura* (São Paulo: Cosac & Naify, 2004), 162.

Podemos pensar desde essas primeiras manifestações no papel do diretor. Já nos primeiros filmes, essa talvez tenha sido uma das funções iniciais criadas a partir dessa linguagem específica. O trabalho do diretor cinematográfico foi escolhido nessa pesquisa porque a responsabilidade plástica do filme é um encargo dele ao assinar a obra. Trata-se de um trabalho artístico: “A arte do diretor consiste na habilidade de encontrar tais imagens plásticas; na faculdade de criar a partir de planos separados pela montagem, “frases” claras e expressivas, unindo estas frases para formar períodos que afetam vivamente e, a partir deles, construir um filma”¹⁶.

Além do diretor, sem deixar as demais áreas de lado, mas – fazendo uma opção óbvia – registramos que o processo artístico da obra acontece muito por um setor que se chama de “direção de arte”. A direção de arte não foi sempre desta maneira, se pensarmos nos primeiros filmes, certamente a sequência de uma captação mais próxima ao cotidiano seja mais intensa do que a sua reinterpretação para informar. Ou seja, no início do cinema o *modus operandi* era puramente semelhante às técnicas teatrais de criação e mecânica dos cenários, porque nos primeiros anos das décadas de 10 e 20 sua composição visual baseava-se na pintura e na fotografia.

Anos depois, no filme de Alfred Hitchcock O corpo que cai (1958), a estética em preto e branco não possibilitaria as cores que vemos nos filmes de hoje, muito embora já se tinha, obviamente, criação e estudos de locação e de uma estética sobre a representação do corpo e dos espaços. Nesse filme Hitchcock acabou por escolher várias roupas da atriz Kim Novak, ao desempenhar o papel de Madeleine Elster. Mas nem sempre foi assim, as primeiras histórias do cinema produzidas como uma espécie de documentário, eram bem o que Bernardet (1986)¹⁷ dizia ao afirmar que o cinema quase que sem intervenção passou a colocar pedaços de realidade em tela.

O cinema ganhou maturidade linguística após as contribuições de David W. Griffith (cineasta estadunidense) e Serguei Eisenstein (cinema russo). Griffith apresentou um grau de mobilidade maior ao cinema com filmes como O nascimento de uma nação (1915) e Intolerância (1916), com a movimentação das câmeras fazendo o espectador receber do outro lado da telona textos e várias mudanças de enquadramentos diferentes, explorando melhor os espaços. Já o segundo, é conhecido pelas experiências narrativas de composição contrárias as linhas anteriores de linearidade da montagem – ou seja, na edição – ao usar “[...] diversos cortes e montagens para criar uma nova dinâmica dramática que é a base para construção cenográfica no cinema contemporâneo”, cita Urssi¹⁸. Como exemplo, podemos citar o filme O encouraçado Potemkin (1925).

De outra forma, ainda a passos curtos, o cinema do ponto de vista da imaginação ganhou bastante substrato com O gabinete do doutor Caligari (1920), do diretor Robert Wiene. Trata-se de um cinema de terror, composto por uma cenografia dotada de uma atmosfera sombria por meio de cenários não realísticos, pintura de sombras e distorções. Segundo Kemp¹⁹, “uma hora de estranheza rebelde coroada por uma explicação para agradar ao gosto burguês que os roteiristas pretendiam atacar”. Uma forma perturbadora

¹⁶ Ismael Xavier, A experiência do cinema: antologia (Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983), 71.

¹⁷ Jean-Claude Bernardet, O que é cinema (São Paulo: Brasiliense, 1986).

¹⁸ Nelson José Urssi, A linguagem cenográfica. Brasil, São Paulo. 2006. http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/C%EAnica/Pesquisa/a_linguagem_cenografica.pdf. 60.

¹⁹ Philip Kemp, Tudo sobre cinema... 44.

para quem deveria assistir na época. Esse filme seria dirigido por Fritz Lang, o responsável por criar estratégias que representaram uma mistura de um cinema de arte e cinema comercial.

Nesse período marcado por intensas modificações no campo das artes, sobretudo da pintura, onde a representação do mundo se afastou do naturalismo e da relação sensorial, passando a se deslocar mais para o excesso emocional e individual do artista. Surge então a figura de Van Gogh, como um alicerce fundamental para esse tipo de movimento caracterizado pela recusa de uma estética da beleza e da harmonia. “Inicialmente, o termo expressionismo foi utilizado na França como indicativo de oposição aos impressionistas. No entanto, em 1906, o movimento artístico surgiu na Alemanha para representar uma estética genuinamente germânica, influenciada pelas ideias de Friedrich Nietzsche”, cita Rosa²⁰.

O diálogo com outras artes além dos sucessivos avanços da linguagem e da técnica deram ao cinema uma maturidade linguística essencial para esse recorte de possibilidades que iremos observar. Anos mais tarde, com o passar da segunda guerra mundial, o cinema europeu passou a concorrer comercialmente com a forte produção americana. Os Estados Unidos fundaram nesse período vários estúdios como Fox, Universal e Paramount, fazendo surgir os primeiros anos do que hoje chamamos de cinema hollywoodiano. Um cinema que em seu período sem som, passou por sucessivas invenções para construir uma linguagem próxima à nossa. Como não possuía a voz dos personagens, os efeitos eram produzidos pelas orquestras. Como o passar dos anos, uma visão poética dos filmes foi quebrada mediante a consolidação do império industrial do cinema americano com sua busca pelo lucro e pelas histórias de felicidade. Sim, poética porque a ausência das vozes requeriam uma atenção maior dos espectadores na interpretação.

Para Morin²¹, a partir da década de 30, o imaginário do público foi direcionado ao realismo, estimulando sua identificação como o papel do herói e do *happy end*, “O *happy end* não é reparação ou apaziguamento, mas irrupção da felicidade”. Assim, o cinema americano inaugurou a marca cinematográfica de criar uma simpatia pela felicidade. Foi, nesse período, que o papel do herói passou a ser usado como um imperativo da narrativa. A respeito disso, Morin ainda explica que o *happy end* rompeu uma tradição universal e milenar de filmes direcionados ao herói como redentor ou mártir que precisa passar pela morte, infelicidade ou sofrimento e percebeu que, daí, houve a inserção dos contos de fadas no cinema realista moderno.

Ainda de acordo com Morin²², a Indústria Cultural passou a ser um objeto de lazer dos indivíduos, passando dos meios de comunicação de massa para o universo do consumo e do lazer, criando um estilo de vida que se mobiliza perante os espetáculos. Guy Debord²³ também dialoga com esta ideia de espetacularização ao afirmar que “[...] a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta

²⁰ Nereide S. Santana Rosa, *Retratos da Arte: História da Arte* (São Paulo: Editora Leya, 2012), 289-290.

²¹ Edgar Morin, *Cultura de Massas no Século XX: o espírito do tempo I: neurose* (Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001), 85.

²² Edgar Morin, *Cultura de Massas no Século XX...*

²³ Guy Debord, *A sociedade do espetáculo*. Estela dos Santos Abreu (Rio de Janeiro: Contraponto, 1997), 13.

como uma imensa acumulação de *espetáculos*. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação”.

Não se trata aqui de demonizar ou romantizar um tipo de cinema, afinal, se de um lado o cinema pode ser considerado como uma arte, por outro ele é totalmente produzido, distribuído e exibido a partir de um complexo sistema industrial. E isso não representa apenas uma relação de paradoxo ou concorrência, mas de complementaridade. Ou seja, não é correto pensar que não há produções originais e criativas já que tantos filmes expressam um significativo trabalho na área.

De outra forma, sem eleger um ou outro, algum filme hollywoodiano, como os de ação exagerada, parece nos colocar menos em contato com a sensação de “estar dentro” ou “fora” da trama. Logo, se o cinema é como “uma música que nos atinge os olhos”²⁴, alguns filmes parecem possuir uma carga de contato mais direto do que os demais. Seria então o momento de deixar um pouco de lado o cinema fantasioso para se debruçar sobre um cinema contemplativo onde o espectador é cada vez mais chamado para dentro da cena.

Não almejamos assegurar que apenas devemos fazer essa crítica ao cinema americano, nem muito menos apostamos encontrar essa estética complexa apenas nos filmes escolhidos. Afinal de contas, seria uma incoerência desvalorizar o trabalho de diretores como Martin Scorsese, Quentin Tarantino, Stanley Kubrick, Steven Spielberg e Gus Van Sant, dentre tantos outros diretores de outros países como Abbas Kiarostamo, Jane Campion, Akira Kurosawa, Alexander Sokurov ou David Lynch. Todos são figuras significativas para a história do nosso cinema mundial.

Na década de 90, época de inovações como uma das últimas ações criativas do século XXI sob a responsabilidade de Alexander Sokurov por meio do filme *Mother and son* (1997)²⁵. Esse pode ser um dos primeiros do que chamamos de cinema com um maior grau de contemplação. Sua produção é na verdade uma herança da poesia de um dos seus professores, o cineasta russo Andrei Arsenyevich Tarkovski. O filme conta a história de uma mãe idosa e um filho e inaugura uma trilogia de filmes de Sokurov com a iniciativa de retratar relações humanas. Anos mais tarde ele lançou *Pai e Filho* (2003), e em seguida, começou a produzir *Dois Irmãos e uma Irmã*. Com esse filme de Sokurov, a imagem representada muito bem essa dualidade da contemplação provocada por alguns de seus quadros. Alexander foi muito influenciado pelo pintor Caspar David Friedrich e partes de seu filme parece basear-se no clima sombrio na pintura romanesca que o alemão traz as pinturas *Dois homens contemplando a lua* (1830) e *Mulher diante da aurora* (1818). A imagem de Sokurov é tão contemplativa quando as pinturas de Friedrich. Parece-nos que a metáfora da pintura para os dias seria uma grande estrada por onde quem recebe passa a caminhar também.

O fato é que a influência da pintura na cinematografia é tão grande que muitos diretores sempre são perguntados sobre quais pintores o influenciaram. A relevância de Friedrich para a obra de Sokurov é tão grande que neste filme ele até rodou muitas cenas em locações onde o pintor alemão havia retratado em algumas pinturas.

²⁴ Edgar Morin, *O cinema ou o homem imaginário...* 24.

²⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AoqfiSQ8pfl>

Mother and son (1997) é um filme tão intenso que acreditamos apresentar por meio dele uma experiência emocional complexa, haja vista inclusive a técnica empregada pelo diretor. Em várias cenas ele esticou a tela diagonalmente provocando borrões com a iniciativa de mudar a nossa perspectiva de identificação das imagens representadas. Existem outras obras de Sokurov com a devida importância para registrar um trabalho precursor de um cinema marginal como Arca Russa (2002) e Francofonia (2015). Ele marcou a história do cinema após gravar esse primeiro filme com apenas um take (câmera contínua ou plano sequência). Ou seja, a câmera foi ligada e todas as cenas foram gravadas em encadeamento sem que houvessem erros nessa tomada. Não há nenhum corte em um filme que viajou mais de 1.300 metros de cenário, atravessando 33 galerias durante uma hora e meia. Após seis meses de ensaios, o filme foi gravado na segunda tomada.

Já o segundo longa citado, representa uma linguagem bastante sofisticada sem, no entanto, criar estratégias tão incomuns de se expressar ao apresentar um momento tão delicado da ocupação nazista no Museu do Louvre, em Paris.

Sendo assim, compreendemos que a empiria pesquisa acontece quando percebemos nos filmes selecionados, a força expressiva de alguns elementos de significação que despertam esse pensamento. Com essa aposta, a partir da combinação de elementos gráficos simples, pensamos ser possível produzir uma explosão semântica maior, ou, mais do que isso, uma construção semântica, poética e experimental que defende a tese de que o cinema pode ser compreendido como uma linguagem tátil. É essa a maior busca da pesquisa. Reconhecer que isso habita em cada um de nós como uma espécie de *punctum*²⁶ já que este conceito traz uma densidade de significado poética à imagem, ainda que o cinema traga outras tantas interligações por meio de outros sentidos. Essa densidade criativa se dá por entender que como fenômeno, a poesia do cinema tem uma força mobilizadora que atinge o receptor de forma que o mobiliza involuntariamente o afeto, a poesia, o devaneio. Ele se refere mais a uma reação do que a uma leitura.

No cinema tátil, ao mesmo tempo em que é necessária uma constante sensação de sentir o filme, existe um distanciamento constante entre os nossos sentidos separados ou juntos aos do eu-espectador. A sensação é de que estamos a todo tempo reconhecendo os nossos sentidos para então poder utilizá-los degustando as sensações desencadeadas a partir do contato com a história. Talvez seja como uma espécie de contato de segunda ordem onde não mais estamos sentados e viajando cognitivamente nos pontos de viradas fílmicos, mas – agora – mediante este cinema altamente instintivo, precisemos resgatar essa apropriação tátil já que estamos bem distantes da linguagem hegemônica e massificado do cinema moderno.

O movimento dos olhos talvez ganhe uma conotação muito mais rápida na observação. Afinal, quando encontramos imagens complexas, a nossa atitude é de intranquilidade. Haja vista esta ser uma forma não hegemônica de fazer cinema. Neste caso, para entender, o público sente uma intranquilidade que o direciona a olhar mais cuidadosamente cada detalhe da cena como se quisesse chegar mais perto. Se Michel Serres²⁷, metaforicamente compara uma visão do avião à recepção do cinema, onde “[...]”

²⁶ Roland Barthes, A Câmara Clara. Nota sobre a fotografia (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984).

²⁷ Michel Serres, Variações sobre o corpo (Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004), 14.

os espectadores permanecem sentados e passivos em uma sala escura, reduzidos ao olhar, uma coisa ativa no interior de uma carne tão ausente”, esse olhar não é apenas simbólico como um sentimento extracorpóreo, ou apenas abstrato, mas é tão material quanto a síndrome do membro fantasma²⁸. Ainda que o sentimento seja provocado por neurotransmissores, ele representa a permanência de uma experiência primeiramente corpórea, haja vista a pessoa já ter alguma espécie de memória tátil.

O cinema de apropriação tátil é um cinema de ambivalências. Ele provoca a experiência de ter pensamentos e emoções simultaneamente cognitivos e táteis em relação às histórias apresentadas no filme. Não há conhecimento sem que ele tenha [...] estado primeiro no corpo inteiro, cujas metamorfoses gestuais, posturas móveis e a própria evolução imitam tudo aquilo que o rodeia [...]”²⁹. “A visão oculta-se sobre o tato. Tecidos e ossos tornam-se tão elásticos que há três mil metros abaixo de mim acredito tocar com meus dedos o vale e o cume antes mesmo de alcança-los³⁰.

É um pouco disso que acontece com este tipo de recepção, o corpo não apenas associa os sentidos, mas provoca uma evidenciação tão real quanto o tato assegura ao montanhista que é firme apostar neste caminho de subida mesmo diante da impossibilidade de enxergar a próxima área da montanha a segurar. Conhecemos e sentimos qualquer coisa por intermédio dessa ação de, através do corpo, atribuir forma, aparência, movimento e, talvez, até sabor antes mesmo de ele adquirir a sua ação.

É tátil, pois, o toque é intercambiado com a observação imperceptível dos quadros por segundo que resultam na imagem em movimento. Neste momento, os olhos tocam tanto a tela como as mãos sentem o nervosismo da cena ao se esfriar e tornarem-se húmidas após uma sequência de medo ou angústia.

Quando falamos em imagem em movimento, significa dizer que existe uma série de fotografias formando uma sequência. Este é o princípio do cinema, uma película formada por várias imagens. Dessa forma, como qualquer arte, a comunicação porporcionada pelo cinema é sempre uma tentativa, uma sugestão.

No capítulo intitulado “Cinema e pintura”, do livro “O cinema no século” de Ismail Xavier³¹, encontramos um exemplo interessante de como podemos apresentar esta ligação no campo simbólico. Mas como podemos interligar uma arte tão complexa que envolve atores e suas performances, diretores e sua imensa equipe de produção a uma arte teoricamente estática (a pintura)? Em primeiro lugar é importante perceber que cada linguagem possui a sua especificidade, em segundo, não estamos falando aqui de “tradução” ou “adaptação” de uma obra com a outra, ou ainda, com a tradução intersemiótica – segundo alguns autores da área da semiótica –, apesar da nossa compreensão ser talvez um pouco mais próxima da compreensão semiótica. Nem estamos tratando de juízo de valor em relação à hierarquia. Consideramos que cada linguagem possui a identidade do seu próprio texto em conformidade com as regras linguísticas, os suportes materiais de apresentação da obra e também com a subjetividade e objetividade como uma obra de arte fruto de um esforço cognitivo e que

²⁸ Por exemplo, pessoas que sentem dor em um membro do seu corpo mesmo após o mesmo ter sido amputado.

²⁹ Michel Serres, *Variações sobre o corpo...* 65.

³⁰ Michel Serres, *Variações sobre o corpo...* 15.

³¹ Xavier, Ismael Xavier, *A experiência do cinema...*

será reproduzido conforme o meio. O autor argumenta que usar o termo “adaptação” para estabelecer esta ligação é, portanto, um reducionismo.

A ligação do cinema com a pintura, como o foco deste texto, tem relação com os percursos do olhar. O fato do cinema ser uma linguagem posterior a pintura e a fotografia, faz com que sua leitura seja dada por meio de um processo tanto de sua linguagem específica quanto fruto de uma conversa entre os olhares já aperfeiçoados por essas duas distintas superfícies.

Em um trecho do filme “Sonhos” de Akira Kurosawa (1990), quando o personagem observa algumas pinturas de Van Gogh, ele passa a entrar na atmosfera da obra. A montagem do filme na verdade faz uma espécie de hibridização do que estava em tela como o cenário do personagem, afinal, ele passa a se enxergar dentro do quadro.

Ele enxerga várias aves no campo e viaja em cenários reais que dialogam com as cores e textura dos quadros. Manguel³² expõe essa pintura dos *Trigais com corvos* (1890) pintada dias antes da morte de Van Gogh. Na tela, o céu se fecha diante da escuridão de corvos que aparecem voando no campo como se anunciassem a perda de algo. Neste caso foi a ausência da passividade em detrimento de um sentimento de ausência que, inclusive, fez o personagem retirar o chapéu da cabeça em respeito ao sentimento sombrio por ora acionado. É isso o que conteve quando nos deparamos com uma obra de arte, “[...] essa talvez seja a nossa única reação possível: o equivalente a uma prece de gratidão por nos permitir, com nossos sentidos limitados, um número infinito de leituras, que, para o nosso maior proveito e alegria, trazem a possibilidade de esclarecimento” Manguel³³.

Na verdade, as pinturas como uma arte precursora da fotografia e da imagem em movimento, são o ponta pé da linguagem iconográfica e, portanto, sempre uma referência para todas as artes visuais. Pensar assim faz-nos lembrar da orientação proposta pelo diretor de fotografia brasileiro Edgar Moura, ao considerar que os diretores de fotografia deveriam ser educados nos museus³⁴. Fato é que, realmente, quadros como os de Rembrandt Harmenszoon van Rijn, Johannes Vermeer, Edward Hopper, Edgar Hilaire Germain Degas, Diego Rodríguez de Silva y Velázquez e Pablo Picasso são, na verdade, um dos mais significativos livros sobre iluminação. Qualquer fotógrafo ou diretor de fotografia deveria passar por disciplinas de História da Arte para aprender a compor por intermédio de sua leitura.

Os quadros do holandês Rembrandt são um exemplo de como a composição do ambiente pode ser obra prima de uma pintura. Em suas pinturas, podemos enxergar um plano espiritual neste tipo de arte. Ele pintava com a luz da alma humana. Como exemplo, as pinturas “O filósofo meditando (1632)” e “O sacrifício de Abraão (1635)”. Nos dois quadros, podemos ver a necessidade da naturalização dos textos culturais na fotografia, uma tendência do período de produção das obras. Com o passar do tempo, as imagens foram sendo compostas pelas realidades de cada época.

Johannes Vermeer é outro pintor holandês e seu legado foi importantíssimo para a fotografia. Ele foi o inventor da grande fonte de luz difusa. Vemos, em suas imagens,

³² Alberto Manguel, *Alberto, Lendo Imagens* (São Paulo: Companhia das Letras, 2001).

³³ Alberto Manguel, *Lendo Imagens*.... 55.

³⁴ Moura, *Edgard, Luz, câmera e ação* (São Paulo: Senac, 2000).

sempre uma janela aberta para o dia que vem toda a luz e toda a delicadeza. Ele coloca seus modelos perto de uma janela e estuda o efeito dessa luz nos personagens e no cenário. Repetidamente, infinitamente, sempre a mesma janela e a mesma luz. A imagem de Vermeer é sempre sinônima de uma pintura que expresse delicadeza e harmonia por meio da luz em difusão. Uma das obras mais conhecidas do referido pintor é a “moça com brinco de pérola” também conhecida como a “Mona Lisa holandesa”. Ela serviu até de inspiração para a gravação de um filme dirigido por Peter Webber, gravado em 2003, com o mesmo nome do quadro. O filme mostra a Holanda do século XVII e retrata a relação do pintor Johannes Vermeer, encenado pelo ator Colin Firth, e uma camponesa forçada a trabalhar como empregada doméstica na casa do pintor. Com o tempo, a jovem que se chama Griet, personagem encenada pela atriz Scarlett Johansson, torna-se a musa inspiradora de Vermeer.

A partir de uma estrutura inicial polifônica, em se tratando de visões ou áreas de conhecimento, foi possível dar forma às ideias aqui presentes. Em constantes discussões e algumas divergências entre sociólogos, antropólogos e comunicólogos a respeito da utilização de imagens e sua interpretação – sejam elas fotografias, pinturas, esculturas, desenhos, imagem em movimento com ou sem som reproduzido em tela (vídeo/cinema) e ainda instalações, arquitetura, paisagens, lugares e situações imagéticas – chegamos a um ponto em comum que seria: as imagens devem ser desencadeadoras e geradoras de pensamento indissociadas do contexto dos relatos orais ou escrito. Ainda que legendas e contextos sejam necessários para uma compreensão maior, por si só, cada imagem estática como uma unidade mínima da linguagem audiovisual é promotora de conhecimentos diversos.

Como em qualquer tipo de cinema, há sempre a expansão da realidade fílmica, para uma realidade vivida. Estas são sempre a mesma concomitantes e separadas ao mesmo tempo. Percebemos, então, que o texto cinematográfico parte na natureza morta linguística, ou seja, de quando ele é apenas um objeto – o filme – e se expressa fora dele em todos nós. As manifestações do imaginário talvez estejam em segundo plano já que o jogo de semiótica parece-nos levar muito mais a um jogo fora da tela do que dentro dela como se fosse um momento de efervescência de significados e experiências durante todo o filme.

Nos estudos sobre o corpo no cinema, Aumont³⁵ cita o corpo como elemento do cinema, sendo um dos elementos principais da representação cinematográfica. Ele cita que o homem cinematográfico passou a ser estudado a partir de 1980, com as propostas de Jean Louis Schefer, sobre o caráter do corpo figurado no cinema e da relação imaginária que ele mantém com o próprio corpo do espectador. Embora esse registro seja importante, no capítulo a seguir veremos de que forma pensamos a análise fílmica e seus devires poéticos na obra de Peter Greenaway.

O cinema intertextual Greenawayniano

Em várias entrevistas de Peter Greenaway disponíveis pela rede mundial de computadores, por meio de vídeos ou textos, observamos um perseverante ativismo pelas belas artes, sobretudo pelo cinema. Enxergamos nitidamente também em muitos dos seus filmes – seja nos documentais, passando pelos que apresentam uma linguagem muito próxima com os da cinematografia moderna, aos mais densos e cheios de

³⁵ Jacques Aumont, Dicionário teórico e crítico de cinema (Campinas, SP: Papyrus, 2003).

intertextualizações – uma ode ao diálogo com a arquitetura, a pintura, a escultura, a música, a dança, o teatro, a literatura e com o próprio cinema. Ou seja, quando falamos no referido diretor de cinema, não podemos dissociá-lo de seu caráter principal: ser um artista enciclopédico e intertextual. Neste sentido, não poderíamos deixar de o espetáculo multimídia³⁶, chamado *Writing on Water*, apresentado na Lloyd's London e realizado em parceria com David Lang (maestro e compositor), Brody Neuenschwander (calígrafo) e a Orquestra London Sinfonietta. Diante de tantas linguagens, Peter foi o responsável por entrelaçando todas elas por intermédio de uma montagem simultânea ao vivo, apresentando em três grandes telões imagens digitais de todas as narrativas presentes neste espaço, inclusive dele mesmo editando a fusão de todas essas imagens simultaneamente ao som da orquestra e de três cantores executando um libreto combinado com textos escritos em tela através da caligrafia de citações de autores sobre o mar como Shakespeare, Melville e Coleridge.

Uma experiência que nos causa uma tempestade de fluxos de ideias, que poderiam partir da introdução da ópera wagneriana no cinema às narrativas pós-estruturalistas. Esse fluxo de concepções, metamorfoses e epifanias não surgem do nada. Greenaway defende em várias frentes o discurso de que não precisamos de um cinema de texto e mimetismo, como podemos encontrar nos principais circuitos da sétima arte nos dias de hoje. “Precisamos de um cinema de recriação intensa. E uso a palavra duas vezes: recriação e re-criação”, porque só vivemos o prólogo de suas possibilidades, cita Greenaway (2013)³⁷. Pois, para o diretor ainda não vimos de fato às reais possibilidades do cinema, já que este deveria atender aos fins da escrita imagética, mas sempre foi refém da palavra com matriz de construção significativa.

Greenaway é escritor, pintor, cineasta e artista multimídia. Nasceu no dia 5 de abril de 1942 em Newport, no País de Gales e desde criança tinha uma paixão por ser pintor. Aos 20 anos, começou a sua carreira ao entrar no curso de pintura da Walthamstow College of Art. Desde a juventude vem produzindo filmes dialogando com outras artes, principalmente com a estética da pintura. Dentre os vários trabalhos, o seu interesse por ópera desencadeou na realização de um espetáculo multimídia citado. Além de representar um diretor com uma obra diretamente ligada sobre os atravessamentos de uma imagem poética da escrita, essa e outras ações colocam-no como um tipo de poeta do cinema. No filme *O livro de Cabeceira* (1996) ele expressa muito bem essa criatividade por meio de uma fotografia e montagem diferenciada do cinema moderno tradicional. Compreendemos que esse filme pode ser importante para a pesquisa por se tratar de uma obra inovadora do ponto de vista da linguagem, além de representar um dos significativos trabalhos quando falamos, sobretudo, em linguagem poética do cinema.

Ao mesmo tempo pela afirmação de Greenaway³⁸, sobre um empobrecimento aparente do cinema que ocasionou a morte do cinema. Devido a isso, suas obras buscam resgatar uma linguagem puramente artística, diferente do que encontramos nas várias outras obras hollywoodianas.

³⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PbRcAhXf0ME>

³⁷ Peter Greenaway, *Ainda não vimos o verdadeiro cinema*. (3m12s). 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zbhXug5OigU>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

³⁸ Peter Greenaway, Portal UOL. 2016. Disponível em: <http://cinema.uol.com.br/ultnot/2007/07/09/ult4332u274.jhtm>>. Acesso em 12 de maio de 2016.

Seus trabalhos são conhecidos pela proximidade com a pintura, com o teatro e outras artes até interativas. Segundo Greenaway (2016)³⁹, “[...] os pintores Caravaggio, Velázquez e Rembrandt foram os inventores do cinema, três séculos antes dos irmãos Lumière. Estão ali a dramaticidade e o jogo de luz e sombra que fizeram a grandeza do cinema narrativo nos anos 30 e 40. E é esse aspecto sensorial que o espectador absorve muito mais do que a estrutura romanesca”.

Outras obras de Peter Greenaway também ganham e expressam um significativo valor poético como o filme *A Ronda Noturna* (2007), inspirado na obra do pintor holandês Rembrandt, além de outros trabalhos criativos como *Zôo – um z e dois zeros* (1986), *A barriga de um arquiteto* (1987), *Afogando em números* (1988), *O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante* (1989), *A última tempestade* (1991) e *O bebê santo de Mâcon* (1993). Em outras entrevistas Greenaway sempre voltou com esse tema de que o cinema está morrendo primeiro pela previsibilidade dos roteiros, segundo, pela falta de criatividade da linguagem e do meio. Para Greenaway,

Dizem que o cinema inventou o vislumbre, isto é, a associação psicológica entre uma pessoa olhando para outra. Mas a pintura já tinha feito isso. A verdade é que o cinema inventou muito pouco. Uma invenção real foi a teoria da montagem, só que a maioria dos filmes que vemos funciona como prosa. Deveriam ser associações poéticas de imagens, baseadas em percepções líricas do tempo e espaço. Essencialmente, falo de metáforas visuais. Acho que Eisenstein foi mestre nisso⁴⁰.

E, talvez, ele possa mesmo afirmar isso já que, como poucos experimentou uma cinematografia tão ousada do ponto de vista da construção linguística. É sobre essa dada percepção sobre o mundo natural que pensamos a teoria do diretor Peter Greenaway no filme *o Livro de Cabeceira* (1996). Nagiko Kiyohara, personagem principal, afirma que tem certeza de que há duas coisas na vida que são dignas de confiança, a primeira o prazer da carne – representando a percepção e o prazer corpóreo – e, a segunda, é o prazer da literatura. No decorrer da narrativa ela afirma que teve o prazer de desfrutar desses dois fetiches. Sob a forma da caracterização, de acordo com Chekhov⁴¹, no cinema, a narrativa apresenta desde o início essa metáfora do corpo impregnado de sentidos e sensações. Todos os movimentos cênicos de Nagiko, sejam por suas ações, sejam pela fala ou pelo contexto apresentado no filme, são carregadas de sua característica inata de amar e sentir o mundo através do corpo.

No início do filme e no seu decorrer, Nagiko lembra-se de uma tradição muito comum em sua família, quando em todos os seus aniversários o seu pai recitava um trecho do livro de *Sei Shonagon* – um livro de cabeceira. Nessa prática ele pintava no corpo de Nagiko um texto e após recitava: “Quando Deus fez o ser humano, Ele pintou os olhos... os lábios... e o sexo. Depois ele pintou o nome de cada pessoa para que o dono jamais o esquecesse”. *Shonagon* foi uma escritora japonesa e dama da Imperatriz Teishi (Princesa Sadako), por volta de 1000 anos depois de Cristo e ficou conhecida exatamente

³⁹ Peter Greenaway, Portal UOL. 2016....

⁴⁰ Peter Greenaway, Peter Greenaway retrata em filme suposta experiência gay de Eisenstein. Brasil, Portal O Globo. 2005. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/filmes/peter-greenaway-retrata-em-filme-suposta-experiencia-gay-de-eisenstein-18351977>>

⁴¹ Michel Chekhov, Para o ator. Tradução Álvaro Cabral. – 4ª. Ed. (São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010).

por seu livro de travesseiro, ou, como queiram, livro de cabeceira porque fora feito com páginas. Assim como no livro de Sei Shonagon, escrito no gênero *soshi* ou *zuihitsu*, respectivamente significando uma estética da literatura que dá margem a uma grande liberdade em forma e temas, não pretendemos recorrer a regras rígidas de escritas. Afinal de contas, ao compreender a arte pela arte como método, entregamo-nos ao momento da leitura e produção do novo, da novidade. Na fenomenologia poética de Bachelard⁴², “[...] é preciso que o saber seja acompanhado de igual esquecimento do saber. O não-saber não é uma ignorância, mas um ato difícil de superação do conhecimento. É a esse preço que uma obra é a cada instante uma espécie de começo puro que faz de sua criação um exercício de liberdade”, isso acontece porque quando recebemos uma imagem poética nova, sentimos seu valor de intersubjetividade.

Com isso, percebemos primeiramente a ideia de percepção proposta por Merleau-Ponty⁴³. Essa gênese da sensação corpórea do toque do pincel e do afeto de seu pai, vinculada aos objetos nada mais é do que a percepção do mundo em decorrência da atitude corpórea. A música da *diegese*, o olhar de Nagiko no espelho quando sua imagem está colorida enquanto a sua volta tudo está em preto e branco e os seus devaneios poéticos, ainda na infância, quando sua tia lia parte do livro e ela passava a objetivar a linguagem oral em imagens poéticas, são de fato a maneira através da qual percebemos a fenomenologia do espaço. Essa imagem poética da infância é apresentada por Manguel⁴⁴ ao fazer uma aproximação à Lacan, ao tratar da imagem como identidade: (...) a nossa identidade deriva das imagens de espelhos que existem fora de nós mesmos: essa “identidade alienante” é o modo como aprendemos a nos ver.

Segundo Bachelard⁴⁵, a imaginação pode ser compreendida “[...] como um poder maior da natureza humana”. Ele afirma um pouco desse ato criativo ao confabular sobre o tema do materialismo. A manipulação, mesmo que cognitiva, da materialidade vem da *demiurgia*, ou seja, da compreensão do mundo através da ação criativa, poética. Esta seria então, a ampliação corpórea de Nagiko ao conceber de forma onírica ou racional os textos lidos por sua tia.

A montagem de Greenaway, como já citamos nos índices anteriores, está a todo tempo interligando fotografia, a caligrafia no corpo ou no próprio cenário. Talvez, esta seja uma de suas características de pintor levada ao produto áudio visual. Como se não bastantes a linguagem visual e sonora, não só neste filme, mas em vários outros o pincel e as várias telas aparecem como um importante fator linguístico, incluindo de maneira mais significativa, nas obras: *A Walk Through H: The Reincarnation of an Ornithologist* (1978), *A última tempestade* (1991), *M is for Man, Music and Mozart* (1991), *The Death of a Composer: Rosa, a Horse Drama* (1999), *As Maletas de Tulse Luper - Parte I: A História de Moab* (2003), *A Life In Suitcases* (2005) e *Goltzius and the Pelican Company* (2012).

O fato é que, como todos os cineastas, Greenaway também possui suas predileções e referências na pintura. Segundo Raffaelli⁴⁶, vários pintores orientais

⁴² Gaston Bachelard, *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. – 2ª ed. (São Paulo: Martins Fontes, 2008), 16.

⁴³ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia da Percepção* (São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011).

⁴⁴ Alberto Manguel, *Lendo Imagens* (São Paulo: Companhia das Letras, 2001), 219.

⁴⁵ Gaston Bachelard, *A poética do espaço*... 17.

⁴⁶ Rafael Raffaelli, *O livro de cabeceira: o livro-corpo*. Cadernos de pesquisa interdisciplinar em ciências humanas. FPOLIS. 2016.

inspiraram cenas de sua filmografia como Utamaro, Hosukai e Hiroshige além dos ocidentais, Gauguin, Degas, Whistler, Schiele, Toulouse-Lautrec, Vuillard e Klint, dentre outros. Além deste, citamos também Rembrandt, afinal de contas, sua história está marcada em dois dos filmes de Peter como na Ronda Noturna (2007) e em Rembrandt's J'Accuse (2008), sem contar vários outros que apresentam a estética barroca, movimentação linguística característica do pintor holandês. Essa é uma das chaves principais de sua teoria sobre o cinema.

Talvez, se o livro de Aumont⁴⁷ fosse publicado mais recentemente, Greenaway certamente teria sido citado no capítulo 4, sobre a arte e a poética no cinema, já que “Teorizar o cinema é buscar como ele é imagem, como representa o mundo, veridicamente ou não; é preocupar-se com sua ação social e com a maneira como modela os espíritos; é seguir um projeto teórico, coerente e sistemático”, cita Aumont⁴⁸. Logo, para o autor, o que caracteriza a teoria dos cineastas é o simples fato dela ser feita pelo cineasta e não por teóricos. Sendo, então, uma teoria muitas vezes não só poética, como poética.

Em nível da leitura do enunciado fílmico, conseguimos enxergar nesse filme alguns eixos paradigmáticos interessantes. Além de fazer parte das obras que dialogam com uma poética dos livros, caligrafia e corpos, ele também navega pela inventividade criativa da linguagem Greenawayziana, já que apresenta tanto diferentes tipos de encadeamentos de cena conforme um ritmo mais lento na montagem. Parece que o diretor concede ao espectador um momento calmo para se deleitar com a cena, ao passo que, por muitas vezes, enche os takes com diferentes técnicas de fusão, justaposição, corte, múltiplas telas com fotos, outras imagens e a grafias de textos não só na diegese, mas também no enquadramento geral. Tais signos podem ser vistos em filmes como em:



Imagem 1
Goltzius and the Pelican
Company (2012).



Imagem 2
As Maletas de Tulse Luper Parte I: A
história de Moab (2003)

⁴⁷ Aumont, Jacques. (2004). As teorias dos cineastas; tradução Marina Appenzeller – Campinas, SP: Papyrus. (Coleção Campo Imagético).

⁴⁸ Aumont, Jacques. Op. Cit. 135.



Imagem 3
8 1/2 Mulheres (1999)



Imagem 4
3x3D (2013)

Desta forma, do ponto de vista narrativo, o cinema de Greenaway é uma linguagem inovadora permitida pela caixa de pintura eletrônica – *eletronic paintbox* – estrutura que ele usou em 2005 no *Writing on Water*. Com ela, ele pode apresentar a edição de vários ângulos da mesma cena, além de inserir textos e outros elementos. Sem contar com os recursos de narração, divisão em capítulos – o que se assemelha tanto da linguagem escrita quanto da teatral – com recursos que se fazem valer da nossa aposta de evidenciar um cinema que apresenta além do corpo como tela, mas também, significa a busca por uma experiência de um cinema que rompe com a mera contemplação estética e passam a criar/expressar-se por meio de um cinema tátil. Conceito abordado por Shaviro⁴⁹, como aquele que solicita ao espectador um envolvimento para dentro da cena. Sob a forma de sistematizar essa exposição, apresentamos a partir do sumário um design da trajetória da pesquisa como uma contextualização sobre a referida tese.

Serres⁵⁰ afirma que não existe nada no conhecimento sem que tenha estado primeiro no corpo inteiro, compreendemos que a leitura do espectador se origina de outros saberes e assim, o filme tem esse caráter dialógico. Ou seja, é tarefa do corpo receber, emitir, conversar e transmitir conhecimentos pois, estas são as ações deste corpo que experimenta por meios dos cinco sentidos. A exemplo, Nagiko afirma que “Assim como Sei Shonagon, meu olfato era muito apurado. Apreciava o aroma de todos os tipos de papel, pois isto me fazia lembrar o aroma da pele”. A todo o tempo o filme evidencia essa metáfora da pele-texto é evidente, até o final quando a pele de Jerome se transforma literalmente nas páginas de um livro. É essa a busca da personagem principal do filme, se expressar, sentir e buscar o prazer da fusão dos sentidos. Pois, a priori, nenhum sentido está isolado na sensação. A visão pode ser substituída por outro sentido que permita o conhecimento espacial, como por meio do tato, quando o alpinista sente os próximos passos seguros a puxar ou, no caso dos deficientes visuais, quando ele sente a superfície de um rosto. De outra forma, sentimos também o toque das ondas sonoras quando as partículas tocam a nossa membrana timpânica. Mais uma vez é por meio da pele e de todo o corpo que sentimos. Voltando para a cena inicial do filme, Nagiko apresenta essa ideia temporal-espacial. O conceito de memória sonho de Bachelard⁵¹, pode ser evidenciado na fala da personagem “Minha mãe me ensinava mandarim. Quando meu pai pintou no meu rosto a saudação japonesa, minha mãe ouvia o seu disco chinês favorito. Era da época em que meus pais se conheceram em Shanghai”. O espaço

⁴⁹ Steven Shaviro, *O corpo cinemático* (São Paulo: Paulus, 2015).

⁵⁰ Michel Serres, *Variações sobre o corpo...*

⁵¹ Gaston Bachelard, *A poética do espaço...*

da casa para o autor é o nosso primeiro centro de aprendizado. A casa é o nosso primeiro canto no mundo, nosso primeiro universo, é na casa onde nossas maiores forças de integração aos pensamentos, as lembranças e aos sonhos professam as metafísicas.

O livro de cabeceira (1996) é dividido narrativamente, com titulação escrita durante o filme, segundo treze livros que representam as chaves para compreender cada etapa do filme. As páginas dos livros são os corpos dos personagens em cena com Nagiko. Após o seu aniversário de 18º anos, ela foge de um casamento forjado e busca os prazeres da carne da caligrafia e do corpo perdidos desde a infância. Por isso, ela passa a encontrar com calígrafos ou outros parceiros sexuais. Se o seu pai se relacionava sexualmente como editor em troca da publicação de livros, agora a jovem passa se relacionar sexualmente com vários homens em busca de caligrafias que a trouxessem os prazeres da carne e da poesia ao mesmo tempo. O seu desejo sutil e ao mesmo tempo obsessivo é buscar as marcas de uma experiência como o outro, tatuadas em sua pele.



Imagem 5
Nagiko com um calígrafo



Imagem 6
Escrita de Greenaway no corpo de Nagiko

Portanto, o corpo da personagem passou a ser de maneira intertextual uma segunda fonte de produção linguística. Isso pode ser representado ao entendermos que a percepção das coisas acontece quando há a junção entre as funções motoras e afetivas, nos revelando, portanto, o caráter de sensação. Para Merleau-Ponty⁵², para que algo possa estar presente em nós, essa percepção precisa estar presente em si com a ajuda do corpo. A sedução de Nagiko passou a ser direcionada para o editor sob a proposta de escrever 13 livros a partir do tema “O amante” e o filme passa a ser tematizado a partir dessa concepção.

Vale salientar que apesar o filme beber na literatura de Sei Shonagon, os poemas são todos de autoria de Peter Greenaway, ou seja, mais um argumento para pensar sobre uma poesia-teórica do corpo por meio do referido cineasta. Poderíamos chamar de uma compreensão sensível da caligrafia da pele. Daí, partiríamos para uma abordagem atenta aos significados, ou seja, algum tipo de semântica dos livro-corpos.

Sendo assim, fazendo um apontamento simples da poesia de Greenaway, poderíamos dizer que pensamentos sobre áreas como garganta, cabelo, pálpebras, face, língua, nuca, pescoço e ombros estão ligados a temáticas como a dos livros sobre O livro

⁵² Maurice Merleau-Ponty, Fenomenologia da Percepção...

do idiota, O livro dos segredos, O livro da juventude, O livro do sedutor, A agenda e O livro do amante. Já o nosso troco, como a maior área livre para a expressão da gráfica nos corpos, seja ela metafórica ou literal, está associada de forma tipológicas no peito, braço, quadril, costas, barriga e caixa torácica como páginas de histórias como: O livro do inocente, O livro do impotente, O livro do exibicionista, O livro do amante, O livro da juventude, Livro do morto, O livro do idiota, O livro do sedutor e A agenda. E, portanto, não está lidado às poesias sobre O livro dos segredos, O livro do silêncio, O livro do traído e o Livro dos nascimentos e começos. Certamente Greenaway criou essa cartografia, afinal de contas, esses livros escritos no tronco estão ligados a sentimentos, adjetivações sobre atitudes da nossa vida, enquanto que os mencionados com as páginas escritas nas cabeças dos livro-corpos estão interligados a ações de reclusão como o segredo, o silêncio ou a traição.

Buscamos a todo o momento, navegar juntamente com o leitor, sobre este cinema de apropriação simbólica tátil. Pois, através da escrita no e do corpo, ele provoca a experiência de ter pensamentos e emoções simultaneamente cognitivos e táteis em relação às histórias apresentadas no filme. Não há conhecimento sem que ele tenha,

[...] estado primeiro no corpo inteiro, cujas metamorfoses gestuais, posturas móveis e a própria evolução imitam tudo aquilo que o rodeia [...]. “A visão oculta-se sobre o tato. Tecidos e ossos tornam-se tão elásticos que há três mil metros abaixo de mim acredito tocar com meus dedos o vale e o cume antes mesmo de alcança-los⁵³”.

Benjamin⁵⁴ também defende essa ideia de que no cinema há uma prevalência tátil diante de um universo da ótica, ainda que, segundo a nossa visão, os dois estão associados a todo o tempo. “[...] as tarefas impostas ao aparelho perceptivo do homem, em momentos históricos decisivos, são insolúveis na perspectiva puramente ótica: pela contemplação. Elas se tornam realizáveis gradualmente, pela recepção tátil, através do hábito”. Em consequência disso, o contato com a sequência de imagens revela o principal ponto de vista do cinema e da ciência da percepção que é a estética. Morin⁵⁵ citando Epstein, diz que o cinema é físico pois, a tela é o lugar onde o pensamento ator e o pensamento espectador se encontram e tomam o aspecto material para serem um ato. Para ele a existência é, portanto, como o passar em um rolo de imagens.

Se isso for verdade, estamos todos refletidos de algum modo nas numerosas e distintas imagens que nos rodeiam, uma vez que elas já são parte daquilo que somos: imagens que criamos e imagens que emolduramos; imagens que compomos fisicamente, à mão, e imagens que se formam espontaneamente na imaginação; imagens de rostos, árvores, prédios, nuvens, paisagens, instrumentos, água, fogo, e imagens daquelas imagens – pintadas, esculpidas, encenadas, fotografadas, impressas, filmadas⁵⁶.

Pois, são elas que nos formam, constroem nosso mundo por meio dos símbolos, sinais, mensagens e alegorias. Ou, talvez, sejam, apenas presenças vazias que

⁵³ Michel Serres, Variações sobre o corpo... 65.

⁵⁴ Walter Benjamin, A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica (Porto Alegre, RS: Zouk, 2014), 466.

⁵⁵ Edgar Morin, O cinema ou o homem imaginário... 240.

⁵⁶ Edgar Morin, O cinema ou o homem imaginário... 20-21.

completamos com o nosso desejo, experiência, questionamento e remorso. Qualquer que seja o caso, as imagens, assim como as palavras, são a matéria de que somos feitos.

Considerações finais

Por conseguinte, observamos que de acordo com uma tese panorâmica de parte da história do cinema, podemos observar a busca por um cinema mais contemplativo já que, conforme Morin⁵⁷, a imagem é uma presença vivida e uma ausência real, uma presença-ausência e ela – a imagem – pode, inclusive, apresentar características da vida real, inclusive a objetividade. A esse fim, com base em Gumbrecht⁵⁸, pensamos o cinema greenawayniano como pertencente a essa substancialidade do ser a partir da compreensão de presença da recepção estética.

Sendo assim, o cinema e o imaginário contêm de maneira substancial essências da vida ao capturar nossos anseios, medos e momentos de felicidade e transpor para as telonas. Assim como elas nos reproduzem, repercutimos elas com nossos carros, roupas e histórias do dia a dia. Desta forma, entendemos o cinematógrafo – metaforicamente – como um projetor de textos sociais que podem ser estudados, analisados e refletidos em consonância com nossas paixões, angústia e devaneios. Se o cinema do ponto de vista linguístico pode ser considerado como uma expressão artística, ele possui também uma segunda natureza através da qual podemos conceituá-lo como um fenômeno sociológico.

Vemos, então, do ponto de vista fenomenológico o cinema dentro de um estado de dupla consciência⁵⁹. Quando falamos em “fronteiras” do cinema com outras artes ou linguagens, sem dúvida, interligamos com a pintura, a literatura, as artes plásticas, a fotografia, o teatro, a arquitetura e assim por diante. Desde a sua origem história a partir da primeira exibição do cinematógrafo, até os dias de hoje, a linguagem cinematográfica é na verdade uma somatização de um processo tecnológico, estético e linguístico resultante de todas essas artes. E mediante isso, de acordo com Aumont⁶⁰ e Bazin⁶¹, podemos defender a hipótese da criação de uma teoria estética do nosso referido diretor estudado.

Referências

Aumont, Jacques. O olho interminável – cinema e pintura. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify. 2004.

Aumont, Jacques. Dicionário Aumont, Jacques. As teorias dos cineastas. Campinas, SP: Papirus. 2004.

Bachelard, Gaston. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes. 2008.

Barthes, Roland. A Câmara Clara. Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1984.

⁵⁷ Edgar Morin, O cinema ou o homem imaginário...

⁵⁸ Gumbrecht, Hans Ulrich Gumbrecht, (Produção da presença: o que o sentido não consegue transmitir (Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010).

⁵⁹ Edgar Morin, O cinema ou o homem imaginário...

⁶⁰ Jacques Aumont, As teorias dos cineastas...

⁶¹ André Bazin, O que é cinema (São Paulo: Cosac Naify, 2014).

Bazin, André. O que é cinema. São Paulo: Cosac Naift. 2014.

Benjamin, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. Porto Alegre, RS: Zouk. 2014.

Bernardet, Jean-Claude. O que é cinema. São Paulo: Brasiliense. 1986.

Chekhov, Michel. Para o ator. 4ª. Ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes. 2010.

Debord, Guy. A sociedade do espetáculo. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto. 1997.

Greenaway, Peter. Ainda não vimos o verdadeiro cinema. 2013. (3m12s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zbhXug5OigU>>

Greenaway, Peter. Portal UOL. 2016. Disponível em: <<http://cinema.uol.com.br/ultnot/2007/07/09/ult4332u274.jhtm>>

Greenaway, Peter. Portal O Globo, 2005. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/filmes/peter-greenaway-retrata-em-filme-suposta-experiencia-gay-de-eisenstein-18351977>>

Gumbrecht, Hans Ulrich. Produção da presença: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio. 2010.

Jullier, Laurent e Marie, Michael. Lendo as imagens do cinema. São Paulo: Editor a Senac São Paulo. 2009.

Kemp, Philip. Tudo sobre cinema. Rio de Janeiro: Sextante. 2011.

Manguel, Alberto. Lendo Imagens. São Paulo: Companhia das Letras. 2001.

Martin, Marcel. A linguagem cinematográfica. São Paulo: Brasiliense, 2003.

Metz, Christian. A significação do cinema. São Paulo, Perspectiva. 1972.

Moura, Edgard. Luz, câmera e ação. São Paulo: Senac. 2000.

Morin, Edgar. O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia sociológica / Edgar Morin1. Ed. – São Paulo: É Realizações. 2014.

Morin, Edgar. O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia. Lisboa: Moraes Editores. 1970.

Morin, Edgar. Cultura de Massas no Século XX: o espírito do tempo I: neurose. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2011.

Morin, Edgar. O Método 4 – as idéias. 2ª Ed. Porto Alegre: Sulina. 2003a.

Morin, Edgar. A Cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 2003b.

Merleau-Ponty, Maurice. Fenomenologia da Percepção. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes. 2011.

Raffaelli, Rafael. O livro de cabeceira: o livrocorpo. Cadernos de pesquisa interdisciplinar em ciências humanas. FPOLIS. <https://periodicos.ufsc.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/view/1724/4457>

Rosa, Nereide S. Santana. Retratos da Arte: História da Arte. São Paulo: Editora Leya. 2012.

Serres, Michel. Variações sobre o corpo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 2004.

Shaviro, Steven. O corpo cinemático. São Paulo: Paulus. 2015.

Urssi, Nelson José. A linguagem cenográfica. São Paulo: 2006 http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/C%EAAnica/Pesquisa/a_linguagem_cenografica.pdf

Vogler, Christopher. A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores. 2ª edição. RJ: Editora Nova Fronteira. 2006.

Xavier, Ismael. A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes. 1983.

Las opiniones, análisis y conclusiones del autor son de su responsabilidad y no necesariamente reflejan el pensamiento de la **Revista Diálogos en Mercosur**.

La reproducción parcial y/o total de este artículo debe hacerse con permiso de **Revista Diálogos en Mercosur**.