UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

FACULDADE DE EDUCAÇÃO

Laboratório de Estudos Audiovisuais

OLHO

TESE DE DOUTORADO

ANA É MARIA

Autor: Acir Dias da Silva

Orientador: Dr. Milton José de Almeida

CAMPINAS, 2004.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

TESE DE DOUTORADO

Título Ana é Maria

Autor: Acir Dias da Silva
Orientador: Milton José de Almeida

Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida por Acir Dias da Silva e aprovada pela Comissão Julgadora.

Data: 15/09/2004

Assinatura:.....

Orientador

COMISSÃO JULGADORA:

SETEMBRO/2004

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

UNIDADE BC
Nº CHAMADA
I/UNICAMP
Si38a
V ____ EX ____
TOMBO BC/ 62498
PROC. 16-26-05
C ☐ D ☒
PREÇO ____
DATA 28/02/05
Nº CPD ____

Acompanha :

Ficha catalográfica elaborada pela biblioteca da Faculdade de Educação/UNICAMP

Silva, Acir Dias.
Si38a Ana é Maria / Acir Dias Silva. -- Campinas, SP: [s.n.], 2004.

Acompanha anexo fita de vídeo e DVD.
Orientador : Milton José de Almeida.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação.

1. Lispector, Clarice, 1925-1977. 2. Tradução. 3. Memória. 4.Cinema e literatura. 5. Arte. I. Almeida, Milton José de. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.

04-101-BFE

Para minha mãe Darci de Paula, que faz lembrar e sentir o perfume das rosas silvestres. Que já cumpriu sua missão terrena e tantas vezes Ana e Maria. Tantas vezes Mãe. Tantas vezes...Para meu José – todos os momentos – sorriso iluminado, rouba um pouco mais do meu amor – me ensina viver.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

Milton

Mel Valentin

Hertz

Silvia César

Andréa Martelli

Patricia Garcia

Patricia Marcondes

Cidinha

Val

Rô

Beto

Amigos do Olho

Meus Irmãos e Irmãs

Equipe de Produção

Amigos da Unioeste/Ceca

Meus alunos

Banca Examinadora

...

Se pudesse dar a todos o chão dos céus revestidos de estrelas do mais denso ouro brilhante, daria. Todos. Espelhos de minha alma. Aqui, verbos tingidos de imagens e vestidos de sons. Vocês. Imagens que lampejam minha existência nos atos...

Resumo. O presente trabalho é uma pesquisa sobre arte, imagens, memórias e tradução artística. Constitui-se de desejos e tentativas de construir significados a partir do conto *"Amor"*, de Clarice Lispector. Para tanto, levamos em consideração suas ramificações no mundo da memória e, conseqüentemente, desdobra-se em imagens para o vídeo. Nesse sentido, a literatura, a bíblia e as imagens do cinema são mananciais da pesquisa, pois exploro as significações à medida que tento traduzir as linguagens em sons e imagens em movimento. Para realizar tal obra, de início são privilegiados a confecção do roteiro e, em seguida, os demais estudos que deram origem ao vídeo-arte. Todos os momentos são vistos como portas de entrada, criação e análise, todos os momentos estão centrados no entendimento lúdico das "imagens" e das palavras. O estudo oscila entre a interpretação e significações do cinema, nisso buscamos diálogos com os sentidos ocultos nas imagens. Estudamos, também, aspectos da configuração dessas imagens na sociedade de massas e procuramos entender algumas articulações com o campo das memórias. Nas imagens do cinema, o retórico, o bíblico, o mítico, o psicanalítico, o filosófico, o poético e o dramático, todos como estratégias alegóricas do moderno mundo das artes. Finalmente, nesses diálogos, também uma obra que tenta forjar os próprios significados e conceitos para adentrar-se na linguagem, na sociedade e na cultura, para aprofundar, concluir-se e começar-se novamente a escavar os sentidos de *Ana é Maria*.

Abstract: This paper is a research about art, image, memories and artistic translation. It is constituted of desires and attempts to build meanings from the tale "Amor" by Clarice Lispector. It was considered its ramifications in the memory world and consequently to expand in image to the video. In this way, the literature, the bible and the cinema images are sources of the research so the meanings are explored while the researcher tries to translate the languages in sounds and images in movements. Accomplishing such work, first the script confection is privileged and later the other studies that originated the video art. All the moments are seen as entrance doors, creation and analyze. They are centered in the ludic comprehension from the "images" and words. This study oscillates between the cinema interpretation and meanings in what the dialogues with occult sense in the images are searched. Configuration aspects from these images in the society of mass are studied and also memory field articulations. In the cinema images, the rhetorical, the biblical, the mythical, the psychoanalytical, the philosophical, the poetical and the dramatic are like allegorical strategies in the modern world art. Finally in these dialogues also a work that tries to forge the own meanings and concepts to enter in language, society and culture to deepen, to conclude and to begin to excavate the senses from *Ana* is *Maria* again.

SUMÁRIO

Apresentação.....9

Roteiro.....12

Ouviver.....46

Imagentes.....74

Rastros de Luzes.....93

Sobre o Encadeamento dos Pedaços.....104

Bibliografia.....130

Apêndice.....136

APRESENTAÇÃO

Naquele dia, do final do ano de 2000, soube que ia dirigir *Ana é Maria.* Na época nem sabia muito bem se o nome realmente seria esse. Esta decisão deixaria para trás outras decisões para tornar-se atitude simples, acontecimento. Este acontecimento extraordinário para mim, não deixou de ser simples e, ao mesmo tempo, um trabalho com a simplicidade a ser tecida diariamente. Entre a superfície em branco da página do papel e o espaço negro azul vazio da tela, haveria impressões semelhantes. Enquanto a página, sobretudo do conto *Amor,* de Clarice Lispector, existe à espera das palavras que acionarão os sentidos emblemáticos e se transformarão, na mente do leitor, em imagens, a tela se oferece às imagens em movimento que serão decodificadas pelo espectador através de palavras. Exatamente no ano seguinte começaram as viagens e a dissolução do tempo: dividido entre duas cidades diferentes. Naqueles dias, transitei a distância em quatorze horas de viagem e, na poltrona do ônibus, rabisquei palavras sem propósitos.

"Esta pesquisa parte de documentos fundantes da história das origens cristãs...

Partirei da leitura atenta dos Atos dos Apóstolos e das Epístolas de São Paulo (Paulo de Tarso), pontuando a invenção de uma nova moralidade e cisão com o velho mundo; ou seja, a ruptura com mundo pagão. Em primeiro momento, aponto Paulo como mito fundador de um novo códice, do deslocamento e da territorialização para o mundo, para a cultura ocidental e, principalmente, para as telas do cinema. Nisso, estranhamentos e interstícios com as imagens da Bíblia e sua persistência no chamado programa visual do cinema enquanto memórias de uma civilização. Tais relações são desenhadas em constante produção de artefatos que transfiguram em alegorias de uma sociedade e de um sistema político. O segundo momento consiste na composição de imagens poéticas em movimento de um desses mitos. Ainda não sei muito bem qual. Aqui, destacamos a licença poética de composição, criação e busca de uma pesquisa profunda para inovação da linguagem. E, por último, debruço-me sobre o cinema de poesia, talvez nesse momento pessoal como uma possibilidade, um por-vir."

Seria o resumo. Tão complicado? Tão simples? Estava tudo previsto no imprevisível mundo dos detalhes e amarrações que precisaria, pelo menos, de mil anos lendo, pelo menos, duzentos livros por ano para poder fazer a primeira pergunta e desvendar alguns significados da cultura cristã e do cinema. Claro, comparando a importantes acontecimentos ocorridos ao

longo desse estudo e, certamente, à dilatação dos estados de consciência, senti-me de repente vítima do tempo e cerceado pela voragem da escrita. Estas páginas seriam tão claras e tão completas, que se teria mais prazer em escutá-las se não fossem apenas um experimento da própria linguagem.

No texto oficial, apresento as seqüências escritas para serem filmadas; roteiro em quatro seqüências interpostas por anotações.

No primeiro momento, *Ouviver*, apresento anotações e estudos sobre as representações do som e da música no cinema. O cinema nasce da justaposição das imagens e do acompanhamento ou ação em contraste com o som. Nasce do silêncio, porém faz-se acompanhar pela música desde as primeiras exibições; mas nesse ínterim de sons e imagens, silêncios e linguagens, verifica-se a transmigração para as telas do cinema na atualidade. Aposta-se, então, no exercício de um pentimento na memória musical com a finalidade de restaurar interpretações e entendimentos, partindo dos fios da memória do ouvir e ver, contemplados pelo cinema nas rememorações obsoletas presentes no programa visual e sonoro na atualidade. Nessa contigüidade imagem, música e poesia são chaves de abertura para interpretação de significados que perduram hoje no programa visual, nos filmes e na televisão, certamente com novos elementos e linguagens. De maneira genérica, debruço-me na interpretação dos elementos sonoros presentes no acompanhamento das imagens do cinema e aponto para uma contaminação de gêneros e estilos componentes dum amálgama dificilmente localizável na cronologia histórica; mas é esse o exercício. Assim, será exposta a alegoria *O Concerto Campestre*, em que se buscará, em partes, tentar ver no programa visual sonoro do cinema, paradoxos com o pensamento alquímico. Tais anotações não se destinam, evidentemente, aos laboratórios de criação artística de produção de sons e imagens, nem mesmo possuem a pretensão à magia ou alquimia – o que a indústria cultural faz com maestria; será, sim, uma mistura de gêneros e estilos sem alma, para ampliar a percepção e vendo-a no sentido histórico, pois o olhar para esse método do passado pode revelar o momento presente. Ver o que as imagens da música na tela de Giorgione nos revelam sobre a criação artística, neste caso, é o nosso desejo sobre sua arte e suas significações...

No segundo momento, *Imagentes*, entre o cristianismo e suas reverberações na educação da alma, estudo os estilhaços da cultura cristã como ícones centrais de nossa cultura atual. As

imagens do cinema são imagens agentes nas quais me esquivo em busca de aprofundamentos e tenho como ponto de partida as cartas de Paulo de Tarso e Atos dos Apóstolos. Percebe-se que as narrações bíblicas, seus mitos e alegorias são tensões, desejos materializados da transformação das "imagens-mítico hebraico-cristãs" em formas plásticas, literárias, presentes no programa visual educacional do cinema, e a configuração histórica desses códigos, ícones e emblemas age na memória contemporânea.

No terceiro momento, *Rastros de Luzes*, um estudo escrito tal como foi concebido. Em suspiros... são anotações sobre um roteiro de um ensaio fotográfico. Fotos que farão parte do roteiro da criação de "Ana é Maria". Com ele, pretendo reunir extratos das imagens que serão fotografadas e que serão integrantes do território cinematográfico juntamente com o som e o movimento. A fotografia, por mais simples e corriqueira que pareça ser, remete a uma memória técnica e aos rudimentos artísticos em luz e sombra, antes mesmo da naturalização estética e na "limpeza" política ocorrida ao longo dos séculos. Neste caso, inscreve-se a perspectiva e as incessantes definições geométricas das linhas e pontos tidos como configurações do tempo e do espaço retratado. A fotografia é uma arte da cidade.

No quarto momento há discussões em torno da montagem cinematográfica e o processo de significação disposta nas obras cinematográficas. A montagem no cinema é a organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e duração a partir de um estilo artístico dentro do programa visual da obra. Consiste na sucessão das tomadas ou planos dentro de uma seqüência, de forma a dar-lhes unidade interpretativa e significativa. Para tanto, olhamos para conhecimentos recalcados pela oficialidade do conhecimento ocidental e presentes nos modernos métodos e *softwares* de edição de vídeo.

No decorrer deste trabalho, a partir da sinopse do roteiro, será possível perceber a presença de textos no formato de *cartas* e *e-mails*, cujas informações são enviadas para um interlocutor desconhecido. Diante disso, são abordados temas diversos no que tange à arte, cinema, linguagem, sociedade e vida.

ROTEIRO

Já está passando da hora de dar notícias minhas a você. Faz tanto tempo que não nos falamos e agora acredito que estou em condições de ser seu correspondente. Muito obrigado pelas dicas que bondosamente me ofereceu sobre o meu novo trabalho. Muito obrigado por ter enviado mensagens tão calorosas e desafiadoras para a mente e para o espírito nesse período de silêncio. Envio a você dois trechos de um livro que orientou meus pensamentos nesses dias chuvosos. Logo depois você lerá algumas palavras sobre uma história que pretendo filmar. Sim, vou filmar essa história. Mas, por favor, não me faça perguntas sobre o orçamento da obra! Até mais.

"Quando a simplicidade, em vez de ser um corretivo, parece impor-se por si mesma; isto é, quando um artista parece valorizar-se unicamente por essa qualidade; semelhante exibição ostentosa de simplicidade torna-se tão desagradável e nauseante quanto qualquer outro tipo de afetação. O mais provável nesse caso, porém, é que ele descanse, agradado da própria obra; pois, embora ache que o mundo olha para ela com indiferença ou desagrado, por ser destituída de toda qualidade capaz de recriar ou de dar prazer à mente, ainda assim ele se consola dizendo que ela tem simplicidade, uma beleza pura e casta demais para que mentes vulgares se deleitem com ela. Ocorre na arte o mesmo que na moral; nenhum caráter inspirar-nos-ia uma admiração entusiástica de sua virtude se essa virtude consiste unicamente na ausência de vícios..."[1]

Leia também...

"Nós, na orquestra, estamos em contato muito mais estreito com o maestro do que com ninguém mais, e nos encontramos numa posição privilegiada para julgar se ele está fazendo música com o coração ou com a cabeça. Que fique muito bem entendido que, em Toscanini, as duas coisas estão em perfeito equilíbrio. Toda a sua musicalidade brota do mais íntimo de seu ser, embora sua mente dirija seu coração, como qualquer membro da orquestra pode perceber logo aos cinco primeiros minutos do ensaio. Ele se envolve completamente na música, e cada linha de seu rosto mostra a profundidade e a intensidade de seu sentimento. E o sentimento brota dele. O fato de ser senhor de sua força não significa que seja desonesto consigo mesmo, mas que todo poder na terra, para ser eficaz, tem de estar sob controle. Olhem-no no ato de construir um clímax. Exige mais e mais até quase esgotar o fôlego e as energias da orquestra, e então usa de suas reservas para continuar dando o máximo de si, até que o ponto mais Vital seja atingido. Nunca permite que suas forças se expandam até desperdiçar-se, nem carrega demais numa frase. O coroamento de sua glória é a apresentação de uma obra com tão divina

simplicidade que de repente ela surge a uma luz nova e diferente – embora, o que é inacreditável, exatamente como o compositor a legou."[2]

I

A idéia poética que desenvolvo insiste na tecedura de fios condutores de um filme. Antes a sua novidade consiste em transpor para a vida alguns acontecimentos emblemáticos da nossa cultura atual. É um filme? Um conto já contado? Imagens já vistas? Poderia ser um filme. Sim, é um filme em palavras, sons e imagens inscritas. Simplesmente tornar visível o abismo que assalta o corpo e rouba as chaves da memória humana. Um filme mudo? Não. O silêncio evocando imagens e lembranças do passado – ruídos infinitesimais do multipleto instante presente. Falo do diálogo do silêncio ensurdecedor, assim como as trevas cegas. É a plenitude alusiva a outrem, azáfamas da vida diária que desvenda ainda a densidade do estado mais pleno habitado em outros modos por muitas vozes. Que isto não altera as letras e nem as intenções, são precauções antes de um guia para os fatos dos *Atos dos Apóstolos* e as *Cartas de Paulo de Tarso* que podem pronunciar diálogos de moralidade. Naturalmente é necessário o filme. Fazer uma seleção para resumir o discurso apostólico do Santo, pois o sujeito selecionado no modo resumido se encontra na pele da personagem Ana, que garante alguns traços do conjunto do pensamento. São imagens e sons de um pensamento.

Que história conto a você? A trilha sonora é som em *off* da memória. Memória da pele em melodias do resto do mundo. É a história de Ana. Quem é Ana? Ana agora. Ana outrora Maria. Ana é Maria. Uma história realista? Naturalista? Romântica? Não sei! Penso em contar uma história – um poema em imagens em suas descontinuidades em que os enigmas do mundo interior da personagem permaneçam enquanto enigmas, parábolas e alegorias – epístolas contemporâneas em imagens e sons.

Nas seqüências encadeadas, busco a composição nos fragmentos da vida de Ana e a transformação de sua vida inerte – seu mundo será quebrado por uma figura estranha. Uma travessia caótica. O corpo em suas regras selvagens – o grande emblema e desenho do mundo interior da personagem, sustentado e dissolvido na realidade urbana, suja. Pois os primeiros dados dessa nossa história consistem, muito modestamente, na descrição de vida diária da uma família alegórica. Ums personagem. Uma família. Trata-se de uma personagem-família. Na realidade, moram em algum país da América do Sul. Acredito não ser difícil imaginar como vivem. O trabalho, a educação dos filhos, a vida a dois e como se comportam dentro dessa realidade, como agem essas personagens no círculo familiar, assim por diante. Como se

vestem? Acredito que também não seja difícil visualizar, mesmo deixando de lado e, ao mesmo tempo, mencionando certas particularidades habitualmente do conhecimento geral – imaginar, uma a uma, essas pessoas; não se trata, absolutamente, de pessoas excepcionais, mas de pessoas mais ou menos comuns ilhadas pela memória. Cercadas pelo tempo. Ela. A personagem está no círculo do tempo. Isto significa que não os descreverei.

Qual a razão pela qual vou inscrever e transpor alegorias de *Paulo de Tarso* aos acontecimentos terrenos aos dias de hoje na personagem Ana? É muito simples: para dar, visualmente, no modo mais direto e violento, a impressão da convenção de sua atualidade. Por dizer, explicitamente, e sem maior constrangimento de pensar, por assim dizer, são narrativas de uma civilização. Que, para a nossa sociedade, se revigora a cada lançamento; para a nossa sociedade, que chora e ama, ameaça e perdoa, agride e ternamente abraça para quem estas imagens se mostram.

Soam os sinos. Estala a agulha da máquina de bordado ao entardecer. Soam pequenos barulhos da cidade solar, que acorda para a escuridão em sua dormência. A cidade acordará para a noite. Ainda é tarde. Imagine os gemidos da tarde misturados a buzinas e freadas de carro. O ronco do escapamento do ônibus. Os burburinhos no terminal de ônibus. A feira. As lojas. Um lar perdido no horizonte urbano coberto pela luz rosa-chá das nuvens garatujando rabiscos dourados no céu. Pode ser que as quatro estações se fundam numa só. As quatros estações se fundem numa única melodia que não é de Beethoven. Um réquiem. Uma fuga. É uma estação indeterminada. Aqui, trata-se de selecionar e combinar os *seguimentos* dos fatos em sucessão não-cronológica, conhecendo quadro a quadro, vendo e ouvindo exatamente o que está presente entre eles e o tipo de ligação que pode mantê-los em união permanente. O tempo todo, o foco estará fechado na personagem Ana.

Depois das imagens e sons já captados, devem-se livremente selecionar os quadros, as seqüências e combinar acontecimentos extraídos do tempo não-linear. Assim, o aparecimento e o desaparecimento da personagem e locação podem ser freqüentes, sem personagem intermediária, sem começo, sem fim – o mais importante são as concepções de vida da personagem e forma que ela olha para o mundo ao seu redor. É a observação, essencialmente a observação dos acontecimentos envolvendo a personagem e sua desenvoltura transcorrendo livremente no tempo. A essencial função é apresentá-la e preservá-la como emblema para que

o espectador experimente visualmente as mensagens que transcorrem no silêncio e na música, na imagem em movimento do nascimento e nas fotografias de Ana é Maria. Ana vive agora, não Maria, mas Maria vive em Ana.

II

...você está bem? Muito obrigado por contar as experiências tão interessantes que vem abordando no seu novo livro. É um tipo de escrito muito raro nos dias de hoje. Acredito que será difícil sugerir alguma coisa nova para que aborde os assuntos relacionados à pintura, cinema, fotografia e memória. Ontem escolhi o título do texto que vou enviar a você logo mais. Até agora ainda não sei muito bem o que está acontecendo. Lembro-me daquilo que você me disse em um *e-mail* no ano passado e jamais suas palavras sairão da minha memória. Cada dia que vivo, parece ser inesquecível na alegria e na dor de existir. Cada instante verbal é um instante que gravo como se fossem imagens fotográficas. Por falar em fotografias, nunca acreditei que realmente fossem arte, pois cada uma está sempre presa a uma figuração, sem relação mais profunda com sua essência e principalmente com a essência do fotógrafo. Respeito como expressão artística, digo sempre sobre a impossibilidade de qualquer modo de classificação sobre os gêneros e estilos de representação da realidade. Diríamos que é a realidade figurada em luz na racionalização verossímil de saturno. Atualmente, pelo grande aparato técnico é expressão presente na sociedade funcional. Jamais distinguiremos o que a imagem fotográfica realmente representa enquanto referência do real. Podemos distinguir de imediato os códigos figurativos e aquilo que é realçado pelo fotógrafo. Desde o início, a imagem fotográfica é sobrecarregada em seu estatuto pelos experimentos de *Da Vinci* e *Della Porta*, no modo em que os objetos são simulados. Hoje, tais experimentos se fazem lembrar na objetividade das câmeras cinematográficas. Tanto a câmera fotográfica como a câmera cinematográfica são máquinas civilizatórias que simulam a universalidade das expressões e dos gestos, rostos, enquanto remetem à repetição incansável de uma contingência estética. Diríamos que a fotografia sempre traz no seu referente, seja ele amoroso seja ele fúnebre, o âmago do mundo em movimento. Uma necessidade sem reverência desta memória. Nós, dessa civilização, um ao outro, membro por membro, como o condenado acorrentado ao sepulcro de certos suplícios; a lembrança. Acredito que navegamos pelas ilhas do esquecimento e conservamos o passado embalsamado, unido aos instantes eternos. A fotografia pertence à classe de objetos efêmeros a que podemos aludir e conceber dualidades, mas não perceber as essências incubadas no ato fotográfico, referindo-se ao estar sempre presente. É impossível uma foto abstrata, sem alguma coisa ou alguém posando para o fotógrafo. Assim também são

as imagens culturais do cinema: expressas, mostradas em tal instante, mas nunca abstratamente enquanto imagem. Todas trazem contaminações dos signos da realidade, o que lhes permitiria ter acesso à dignidade de uma língua escrita. Os planos cinematográficos em estado bruto são como rudimentos de uma língua perdida; mas, para interpretá-los como signos da realidade, é preciso que haja marcas, memórias; privadas de um princípio de marcação, as imagens são o que são, não prosperam bem, apodrecem como os frutos da terra, como leite azedado. Seja o que for, são artefatos e produção espiritual do homem e de qualquer maneira traduzem também o invisível e o indizível, o que não vemos e não lemos. Em suma, a vida é maior e adere como um produto singular. Hoje lemos livros e livros sobre imagens. Aliás, nunca isto esteve tão oficializado no mundo editorial como hoje, talvez pelas nossas impossibilidades diante dos significados e fenômenos humanos. A fotografia é apenas um instante luminoso materializado e deixa para trás tantos outros instantes e pontos de vista. Perdemos tantos outros ângulos sobre o mesmo acontecimento. "*A linha consta de um número infinito de pontos; o plano, de um número infinito de linhas; o volume, de um número infinito de planos; o hipervolume, de um número infinito de volumes...*" [3]. Receba estas palavras sobre a imagem. Vejo-as como paradoxo estranho em uma linguagem quase impotente diante do impulso humano desenfreado. Pode isto pode libertar a imagem cinematográfica e fotográfica do naturalismo técnico? Escrever-lhe-ei logo mais. Tenho tantas coisas pra dizer a você. Até mais!

Você verá surgirem da tela escura os créditos. Supõe-se o isolamento da vida cotidiana a fim de participar desse sentimento coletivo. Aparecem na tela os créditos iniciais. Ana é Maria com Mel Valentim. Leo...Thais. Roteiro e Direção: Acir Dias. Vêem-se as águas refletindo a luz e a sombra. Tanto a luz como a sombra escorrem. Ainda não se pode ver nada além da própria imagem. ***Câmera fixa nas águas trêmulas que escorrem.*** Não sabemos o destino das águas. De onde vêm e para onde vão. Você verá e às vezes ouvirá barulhos. Nessa imensidão, ainda não saberá se é ou não profunda. Não haverá brumas marítimas, são águas que descem e que vão. Não podemos dizer nada sobre a personagem. Ele é indizível. Veja com os olhos em estado de descanso, liberte-se dos pressupostos. Ela não aparecerá. Ouvirá uma voz em *off*. Diz...

No fundo, ela sempre tivera necessidade de sentir a raiz firme das coisas. Por caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado. Sua juventude anterior

parecia-lhe estranha como uma doença de vida. Dela havia aos poucos emergido para descobrir que também sem a felicidade se vivia; antes invisíveis, que viviam como quem trabalhava – com persistência, continuidade, alegria. O que sucedera a ela: uma exaltada perturbação que tantas vezes se confundira com felicidade insuportável. Criara em troca algo enfim compreensível, uma vida de adulto. Assim ela o quisera e escolhera. Mas o vento batendo na face que ele a mesma cortara lembrava-lhe que se quisesse podia parar e enxugar a testa, olhando o calmo horizonte. Como um lavrador. Ela plantara as sementes que tinha na mão, mas essas apenas. E cresciam árvores. Crescia sua rápida conversa com as pessoas, crescia a água enchendo o tanque, cresciam seus filhos, crescia a mesa com comidas. Ana dava a tudo, tranqüilamente, sua mão pequena e forte, sua corrente de vida. Certa hora da tarde era mais perigosa. Certa hora da tarde aquilo que plantara ria dela. Quando nada mais precisava de sua força, inquietava-se. Todo o seu desejo vagamente artístico encaminhara-se há muito no sentido dos dias realizados e belos; com o tempo, seu gosto pelo decorativo se desenvolvera e suplantara a íntima desordem. Parecia ter descoberto que tudo era passível de aperfeiçoamento, a cada coisa se emprestaria uma aparência harmoniosa; a vida podia ser feita pela mão do homem. Sua precaução reduzia-se a tomar cuidado na hora perigosa da tarde, quando a casa estava vazia se precisar mais dela, o sol alto, cada membro da família distribuído nas suas funções. Logo um vento mais úmido soprava anunciando, mais que o fim da tarde, o fim da hora instável. Ana respirou profundamente e uma grande aceitação deu a seu rosto um ar de mulher. O que havia mais que fizesse com que Ana se aprumasse em desconfiança? Alguma coisa intranqüila estava sucedendo? A piedade a sufocava, respirava pesadamente. Mesmo as coisas que existiam antes do acontecimento estavam agora de sobreaviso, tinham um ar mais hostil, perecível. O mundo se tornara de novo um mal-estar. Vários anos ruíram. Expulsa de seus próprios dias, parecia-lhe que as pessoas eram periclitantes, que se mantinham por um mínimo equilíbrio à tona da escuridão – e, por um momento, a falta de sentido deixava-as tão livres que elas não sabiam para onde ir. Perceber uma ausência de lei foi tão súbito que Ana se agarrou a lembranças, como se, como se as coisas pudessem ser revertidas com a mesma calma com que não o eram. O que chamava de crise viera, afinal. E sua marca era o prazer intenso com que olhava agora as coisas, sofrendo espantada. O calor se tornara mais abafado, tudo tinha ganho uma força e vozes mais altas. A vastidão parecia acalmá-la, o silêncio regulava a respiração. Ela adormecia dentro de si. Todos os jardins triturados pelos instantes já mais apressados da tarde. De onde vinha o meio sonho pelo qual estava rodeada? Como por um zunido de abelhas e aves. Tudo era estranho, suave demais, grande demais. E, por um instante, a vida sadia que levara até agora pareceu-lhe um modo moralmente louco de viver. Porque a vida era periclitante. Ela amava o mundo, amava o que fora criado – amava com nojo. Do mesmo modo como sempre

fora fascinada pelas ostras, com aquele vago sentimentalismo de asco que a aproximação da verdade lhe provocava, avisando-a. Não havia como fugir. Os dias que ela forjara haviam-se rompido na crosta e a água e a água escapava. Estava diante da ostra. E não havia como olhá-la. De que tinha vergonha? É que já não era mais piedade, não era só piedade: seu coração se enchera com a pior vontade de viver. Com horror descobria que pertencia à parte forte do mundo – e que nome se deveria dar à sua misericórdia violenta? Seria obrigada a beijar o leproso, pois nunca seria apenas sua irmã. Uma pessoa levou-a pior ao pior dela mesma, pensou espantada. Sentia-se banida porque nenhum pobre beberia água nas suas mãos ardentes. Ah! Era mais fácil ser um santo que uma pessoa! Por Deus, pois não fora verdadeira a piedade que sondara no seu coração as águas mais profundas? Mas a vida arrepiava-a, com um frio. Ouvia sons, longe e constante. O pequeno horror da poeira ligando em fios a parte inferior dos móveis, onde descobriu a pequena aranha. Carregando a jarra para mudar a água – havia o horror da flor se entregando lânguida e asquerosa às suas mãos. O mesmo trabalho secreto se fazia ali na cozinha. Perto da lata do lixo, esmagou com o pé a formiga. O pequeno assassinato da formiga. O mínimo corpo tremia. As gotas d'água caíram na água parada do tanque. Os besouros de verão. O horror dos besouros inexpressivos. Ao redor havia uma vida silenciosa, lenta, insistente. Horror, horror. Em torno da cabeça, em rondo, em torno da luz, os mosquitos de uma noite cálida. Uma noite em que a piedade era tão crua como o amor ruim. Entre os dois seios escorria o suor. A fé a quebrantava, o calor do forno ardia nos seus olhos. Naquele dia, como a uma borboleta, Ana prendeu o instante entre os dedos antes que ele nunca mais fosse seu. Acabara-se a vertigem de bondade. E, se atravessara o amor e o seu inferno, penteava-se agora diante do espelho, por um instante sem nenhum mundo no coração. Antes de se deitar, como se apagasse uma vela, soprou a pequena flama do dia.[4]

Digo, que em seus primórdios, o cinema era um reflexo da realidade, como nos documentários dos irmãos *Lumière*, mas, a partir das fantasias de *Méliès* passou a ser valorizado enquanto recursos próprios e expressivos. ***Em plano médio, a câmera está dentro do ônibus*** – o ônibus traça curvas perigosas das ruas da cidade, mas não as vemos. O que estamos vendo? Vendo o ônibus e, provavelmente, aquilo que os seus faróis mostrariam se enxergassem! ***A imagem é frontal e fixa***. Mostra alguns detalhes em cores foscas e detalhes coloridos. Luz levemente estourada. Houve um corte seco com relação à imagem anterior. O filme está no começo. Aparece Ana sentada costurando o bordado do tecido, ficou para trás. Sobre o trabalho diário, ainda não sabemos nada. ***As imagens em movimento podem ser justapostas por fotografias,*** então saberá mais detalhes da vida.

Dentro do ônibus, em plano médio, frontal e fixo, Ana olha à frente. O ônibus segue em curvas – pára no sinal vermelho. No interior do ônibus, Ana está sentada no banco vermelho; este segue à sua frente e parece transitar entre a origem e fim de todas as coisas, a rua, um pólo oposto. Ana está plena em sua volúpia serena. Olha serenamente para o absoluto espelhado da lente da câmera. Experimenta com o olhar a contemplação e a sintonia dos sentidos incubados na mais remota e recôndita distância. O olhar longínquo, mutação dos estilhaços da memória que parecem estar tatuados na sua pele. Os olhos, o rosto e os lábios comprimem e exprimem dinâmicas aceleradas, vontades escassas e atemporais sempre mutáveis. Veja a bolsa em seu colo. Veja a sacola de compras no banco ao lado. Ouça todos os sons. A campainha em disparo. Veja como esse som se junta cada vez mais ao movimento e à consciência cansativa e consentida.

Nesse ínterim, no ***mesmo plano***, ela amassa a sacola plástica de compras e pressiona lentamente a bolsa no colo – novamente. Abre a bolsa. Veja o olhar. Aparecem fotos: tua família, sua cozinha, faz tricô. Ela não dirá nada. Somente o olhar conduzirá. As imagens que iremos ver na tela juntamente com as imagens em movimento também dirão coisas, certamente. Ouça. Saiba que nenhuma imagem fotográfica pode dar essa certeza. Você verá a mulher na sombra dos móveis da cozinha e diante dela a porta aberta para fora. Não é uma cozinha? Veja as louças no armário. Nada. Ela vê tudo. Ela irá preparar o café. O infortúnio, talvez, o azul do azulejo a envolve na candura do semblante, antes mesmo de fechar as pálpebras. A linguagem das cores ainda não sei, mas pode autenticar-se a si mesma. Pode-se perceber a impotência da linguagem fotográfica e talvez a impotência seja revelada pelos compostos da prata escurecida quando expostos à luz, ou pelos ácidos aquecidos que destilam o calor da matéria aparentemente homogênea. Para ter o mínimo de objetividade nessa realização, é necessário olhar também para a natureza desse ensaio fotográfico. Veja essa mulher em sua lente e, como não poderia deixar de ser, no quatro por quatro, na luz e na sombra. Mas você ainda não a viu servindo o café da manhã. Ainda você não viu os filhos escovando os dentes e penteando os cabelos. Você verá a mesa posta e a mãe, o pai e os filhos. Juntos. Olha! Veja bem, a imagem deverá invocar a lógica ou, na sua ausência, no juramento autentificado da perspectiva fotográfica, o aparelho. Por sua vez, é indiferente a qualquer alternância de enquadramento, pois a imagem não inventa nada; ela é em si, própria. Na

composição e na revelação não quero muitos artifícios, pois eles, quando permitidos, não são probatório de nada, são, ao contrário, apenas trucagens das quais não estamos livres: são trapaças laboriosas. A situação é a seguinte: trata-se de uma revelação contrária, o ato fotográfico é um ato com os olhos fixos no passado, ele jamais mente: ou antes, pode mentir quanto ao sentido das coisas e signos retratados, pois em todas as medidas e em sua natureza é tendencioso. Jamais pense que ela é impotente por inteiro – na criação, sua força, todavia, é superior a tudo o que o espírito humano pode e pôde conceber para nos dar garantia da realidade e verossimilhança – mas também é realidade estratificada e estilhaçada. É sempre uma incerteza. Saiba que ainda não é o momento do instante decisivo de fração ínfima do segundo, quando todas as linhas geométricas se harmonizam dentro do visor – só você perceberá o momento e os ângulos certos dessa visão essencialmente infinita. A fotografia é um emblema de presença e do momento presente – um certificado cuja invenção inseriu uma comunidade de imagens. Lembremos das primeiras fotos dessa mulher: ela contemplava a mesa posta; devem ter-lhe parecido semelhantes àquelas gotas de tinta que escorrem durante a pintura, sua câmera, sempre obscura, captará instantes de tempo, que escorrem pelas paredes da casa. Ela e ele sabem que estão sendo fotografados. Você sabe que está fotografando, no entanto, estão face a face com um mutante maquinal. Eles são humanos – parecem seres humanos – sua consciência a colocará diante dos objetos encontrados no interior da cozinha – fora de qualquer analogia, com uma imagem, nem real, nem nova e artística, de fato são blocos do tempo real que você ainda não pode tocar com a bendita sensação instantânea dos milímetros de luz e sombra, das pequenas coisas dispostas na sala e na cozinha. Veja como essas coisas são mais humildes e como elas se mostram ao mundo! O instante temporal impresso na luz! Que impressão você tem disso? Saiba que é o discurso das coisas e tenha muito orgulho dessa percepção. Veja o calafrio anônimo dela – olhos convexos. Pode ser que a imagem pensativa signifique a reconstituição de outras coisas sem explicação. Os filhos comem – ela se distrai ao pôr o café na xícara. Eu não mostro isso a você simplesmente por mostrar, mas sei que temos resistência para acreditar no passado deles – na farsa da história, a não ser sob forma de mito estilhaçado. Certamente você já ouviu falar que a foto é documento e, pela primeira vez, o ato de interpretar o passado foi tão seguro, mas não se esqueça que isso é sempre uma visão do momento presente. A visão impressa no papel parece ser tão segura

quanto aquele que as toca com a finalidade de interpretação. Deixa isso pra lá. São partes da limitada história do mundo. Veja quatro vezes a família tomando café da manhã: todos, a mãe, o pai e os filhos. Não pense que essa fotografia é um objeto antropologicamente correto sobre a história familiar. Tente fugir disso. Assim, parece que estaremos indo além da própria imagem. Hoje, antes de vir até aqui, ociosamente procurava escalar as expressões dessas imagens, proporções e as medidas e tudo estava dentro dessas mesmas proporções e medidas: a fotografia. Veja o corpo físico da personagem a ser fotografada e a ordem sensível da luz e a relatividade de alguns sintagmas da realidade e as codificações necessárias. Precisamos de apenas alguns novos artifícios para que a provável mutação ocorra. A imagem sofrerá. Transformações. Depois, tudo isso mudará de estado. A matéria será outra. Diversamente, outra analogia ao próprio mundo da personagem. Digo que ela representará outra coisa, porque a óptica fotográfica está submetida involuntariamente à perspectiva, seja albertiniana ou mesmo davinciniana – todas perfeitamente temporais e inscritas em tempo e espaço, nas imagens e nos locais da memória. Nada pode impedir que a fotografia seja analógica, metafórica, alegórica ou metonímica, mas, ao mesmo tempo, um códice e uma alusão, traços partilhados em todos os tipos de representações, pois não é uma cópia instantânea da realidade. Evidentemente é uma reverberação do real passado persistindo no presente: uma mágica luminosa – não arte. Veja: na mesa da cozinha. O olhar dela está longe e ele lê o jornal. Tente codificar esse ato, pois o mais importante é ter noção de que essa cena fotográfica não possui uma força naquilo que é mostrado e isso é apenas incidencial, não sobre os personagens que estão ali, mas sobre o tempo sobreposto naquilo que denominam de representação. Na placa fotográfica, todos os detalhes serão impressionáveis. Todos os detalhes gravados desproporcionalmente para se ocuparem em si mesmos da revelação do mundo exterior – sempre, evidentemente, uma sensação. Nunca se esqueça do que você sente. Sim, tudo isso foi inventado. Na literatura também. A literatura é imagem mental – integra o jogo com as palavras do poeta. Veja, a foto. Veja a imagem sendo composta. A imagem é plena, lotada: não tem o vago, mas tem intervalos e interstícios que às vezes fogem do nosso entendimento. Significa. Você não pode acrescentar nada.

Depois das fotografias, novamente, Ana sentada segura no colo a bolsa que acabou de abrir. Veja ***em plano médio, frontal e câmera fixa***. Ela mexe na bolsa. Veja o olhar de Ana

sempre frontal. Da bolsa, ela retira outra bolsa. Nesse momento, novamente mais fotos – rostos pensativos nos papéis – entram as fotografias. Uma seqüência de fotos à mostra no trabalho golpeando a máquina de costuras. Mais. O pai dos filhos – os filhos. Nas fotos, faz tricô. Mais telas, mais fotografias se juntam àquele momento tão próprio à Ana – misturam-se aos anônimos São estilhaços do tempo. Um único tempo. Aquele tempo. O tempo presente. Agora vamos sair da cozinha para continuar o ensaio fotográfico. Agora, vejamos ele, o marido de Ana. Ele amarra o cadarço do sapato e irá para o trabalho. Certa vez você perguntou como essas imagens fotográficas se comportarão ao lado das imagens em movimento. No cinema, esse material fotográfico – nossas fotos, no entanto, não terão a completude do instante paralisado – felizmente ou não, ele estará em movimento. Por quê? Ocasionalmente, porque a foto, tirada em um fluxo, é empurrada, puxada incessantemente para outras vistas no meio de imagens em movimento; sem dúvida, sempre há referências à fotografia; mas essas deslizarão e dançarão o movimento da personagem e o movimento das imagens. Não faremos nada a favor da realidade – estará agarrado a um estilo menos ilusório para atingir a existência de Ana, nossa personagem. Sabemos que a fotografia rompe certas formas realistas, mas prende-se ao naturalismo da perspectiva. Pois bem, é simplesmente normal. Veja Ana na sua vida diária. Ela lava roupas como na vida de uma dona de casa. Veja de maneira imóvel – retenha e reflua a apresentação desta cena. Posso dizer isso de outro modo. Eis novamente a foto dela lavando roupa, noutro ângulo. Você está só diante dela, como ela. Ali na lavanderia. Fique longe dos detalhes da água que escorre pela torneira. Fique longe dos detalhes do *close up* tão comum ao cinema. Desta vez não invente nada. Sei que você não inventou nada disso. Do mesmo modo a não-invenção é o esquecimento daquilo que a humanidade acumulou enquanto bem espiritual. Você olhará o aparelho e verá Ana brincando com o gato. Olhe. Assim como olharia uma janela aberta à quietude. Quietude? O cão negro e supostamente trágico ainda não aparecerá. Não há saídas, o círculo está fechado. Imóvel? Não saia deste lugar. E nenhuma pessoa deste mundo poderá deter o movimento. O movimento do tempo. E fazer aquilo que somente você pode fazer. Fotografar. E, pela milésima vez, o ato corriqueiro da vida e não de Deus. No fim de tudo isso, imagens esterilizadas pela máquina. A câmera decidiu o que você viu e vê, transformou seu olhar num derivado anônimo e sem nenhuma memória cultural, pois isso até o ajudaria a dizer e viver este sofrimento inteiro na infinitude da imagem que você

viu. Do mesmo modo, essa ilusão existe. A ilusão do esquecimento e da lembrança pela visão. A câmera não mentirá aquilo que você viu e vê. Nada está desprovido de cultura por mais dolorido que seja admitir tal fato. Ela. Não se pode transformar do dia para noite, viva o pesar desse luto. Olhe bem o gato. O domínio técnico da máquina não é suficiente. É necessário transcendê-la de tal maneira que a fotografia seja uma imagem sem imagem. Imagem. Mas olhe-a como se estivesse esperando por este momento, morte. Converta a negação da morte em força expressiva de trabalho. Vá além do corruptível pensamento. Faça como se você tivesse entendido naquele momento, imagem desnaturalizada onde a morte não pode morrer, pois, sem ela, estaremos enclausurado, purificação? Catarse? Fotos. Adoraria que enxergasse à sua volta ela sentada na rede, faz tricô e não pode transformar o pesar do tão profundo olhar, uma foto, fotografias – fotogramas – instantes. Nesta imagem, contemplá-se, refleti-la, interiorizar-se; ou ainda: rejeite o trágico das expressões faciais da personagem. Depois, entre as sensações mais que profundas, além do mistério da luz e da sombra, veja como elas se movem, e perfeitamente passam em movimento e desfraldam batalhas para se mostrarem ao mundo; contudo, provocam a continuidade da imagem. Gostaria que você percebesse a imagem fotográfica: corpos, gestos e as expressões das paixões, pinturas, esculturas – elas persistem nas fotografias. O retratos-pose. As fotos-instante. Artes que se multiplicam numa comunidade de virtudes e vícios. Olhe a câmera e busque o passado além do perfeito equilíbrio. Coloque-se num ritual, veja as personagens na mesa, parece que saltaram de um álbum de retratos de família, mas evite olhá-la e deixe que essa imagem o olhe. Olhe diferentemente os fetiches, ícones, que freqüentemente olhamos por aí. Olhe a família toda. Olhe através do vidro gelado, todos imóveis e obstruídos pelo tempo do tempo. Não é um protótipo do adormecimento de um mito perfeito. Veja a inatualidade desta imagem e a intensidade. Isso não impede que haja nela uma profundidade frontal do olhar das personagens. Estranho? Eles vivem assim, fixos em um tempo que será interrompido outrora, mas sem deixar de ler jornal, comer, beber, viver. Uma lembrança. Uma expressão gramatical de um programa visual inscrito na limpeza perfeita e harmônica da civilização, ao passo que esta imagem é uma contralembrança do tempo...

A imagem volta-se para Ana no mesmo enquadramento e eixo da imagem anterior. Ela terá a impressão de que um rápido chuvisco de memórias, centelhas de tempo e

estilhaços torcidos de imagens figuravam outras pessoas. O pai e a mãe, noutras épocas. A dona de casa, o homem, a mulher, eles todos enrolados naquela luz do tempo presente. São rostos iluminados, frontes enrugadas, convexas, alegres e tristes. Ana se mexe no encosto do ônibus e inclina a mão sobre a bolsa, encara novamente o cristal. Sombrio e iluminado é o rosto de Ana. Os cristais do tempo são removidos. Naquele momento o vazio ardente do tempo – explode – revela-se!

No plano frontal, Ana olha profunda e perdidamente para frente. Olha através da janela do ônibus. Vê a cidade em movimento. Mas, não, nunca conheceremos o seu verdadeiro rosto. Ana mostra-se em meio a tantos outros. Mostra-se em meio a tantas outras famílias. Sabemos, contudo, que viveu no século I d.C. Para alguns biógrafos e historiadores, seria uma mulher depois dos trinta anos. Outros já acreditaram que ela sempre fosse velha. Um contemporâneo a olha através da câmera e a teria visto no ônibus, numa tarde de maio e ela era tão serena quanto a tarde que finda junto ao pôr-do-sol.

Ela está inscrita na tela espelhada da lente da câmera; ela desliza o olhar extraordinariamente brilhante e móvel. Entorna, na ocasião, uma máscara facial ainda desconhecida: as orelhas escondidas entre as madeixas ao vento leve e solto; as orelhas são fragmentos, ligadas à maçã do rosto totalmente iluminado. Os brincos, pedras faiscantes de luz, feridas e desferidas dos metais. ***Fixa o olhar para frente.*** Olha também para os lados. Ela ainda não se levantou e apenas encosta-se à poltrona de acrílico vermelho, o rosto pensativo contempla a si mesma no meio da multidão, mas ela está dentro ônibus – percebemos seus movimentos leves.

III

Fiquei feliz ao ler a sua carta. Desculpe o atraso pelas respostas, não sei o motivo da minha lentidão nestes dias. Tuas respostas me interessam e muito: confesso que fiquei impressionado com elas, bem características de alguém que está anos-luz à frente da limitada intelectualidade de nossas universidades. Voltando à tua reposta. Nós estamos acostumados a ler visualmente a realidade. Diariamente olhamos as coisas animadas do mundo real e, às vezes, puramente expressamos e interagimos com elas através de gestos e hábitos, com as imagens e sons que essa realidade nos emite. Conversamos com as coisas que nos cercam e, a partir dessas relações, podemos exprimir significativamente através do rico mundo simbólico que temos acumulado, inventamos e imaginamos as imagens da nossa memória. *"... há um complexo mundo de imagens significativas – sejam as mímicas ou ambientais que guarnecem os in-signos, sejam as das recordações e dos sonhos – mundo que prefigura e se propõe como fundamento 'instrumental' da comunicação cinematográfica"* [5]. A língua falada é marcada pela linearidade das pausas sonoras. Na língua do cinema, tais pausas são representadas pela alternância dos planos. Os planos cinematográficos anteriores à montagem são objetos brutos dessa linguagem semelhante a um texto desestruturado. A partir do programa visual e estético que o diretor tem da obra são simbolicamente reiterados no filme. Para ser uma vaga idéia sobre o assunto, o simples fato de um plano e a distância entre a câmera e o personagem filmado já é uma busca por adequações entre o seu conteúdo material e dramático. Um plano é afastado das coisas mostradas; às vezes são apenas descrições narrativas visuais. Nesta língua, seria como se reproduzíssemos ontologicamente uma memória das coisas a partir do momento que interpretamos, ou melhor, produzindo-se e reproduzindo os elementos de uma realidade. Sabemos da diferença entre prosa, língua narrativa, poética e assim por diante. No cinema, essa variedade de estilos também está associada a uma gramática, pois nela há substantivos, adjetivos, verbos, coordenação e subordinação semelhante à língua escrita. Possuem modos sintáticos, dilatam sentidos. As imagens e as palavras, no cinema são uma única coisa. Passemos a nomear os principais planos dessa linguagem que raramente são unívocos: o plano geral de uma paisagem pode perfeitamente enquadrar uma personagem entrando em primeiro plano, e é possível dispor atores em diversas distâncias. O plano geral enquadra a cena em sua totalidade. É aberto, filmado a certa distância dos objetos e procura registrar o espaço onde as personagens

estão. O corpo do personagem é enquadrado por inteiro e sempre temos o ambiente (interno ou externo) ocupando grande parte da tela. Reduzindo o homem a uma silhueta minúscula, este plano o reintegra ao mundo, faz com que as coisas o devorem, "objetivando-o". Dá uma tonalidade psicológica pessimista, uma ambiência moral um tanto negativa, mas às vezes também uma dominante dramática de exaltação, lírica ou mesmo épica. O plano americano enquadra da personagem do joelho para cima, geralmente não comporta mais do que três personagens reunidas. Tem esse nome devido à sua grande popularidade entre os diretores de *Hollywood* das décadas de 30 e 40. O plano-seqüência é a filmagem de toda uma ação contínua através de um único plano sem cortes. O *close* enquadrado de uma maneira muito próxima do assunto. O enquadradamento da personagem é do ombro para cima, mostrando apenas o rosto. Com isso, o local é praticamente eliminado e as expressões tornam-se mais nítidas para o espectador. Corresponde a uma invasão no plano da consciência, a uma tensão mental considerável, a um modo de pensamento obsessivo. O plano-detalhe é semelhante ao *close*, mas se refere principalmente a objetos. Enquadra um objeto isolado ou parte dele para ocupar todo o espaço da tela. Ressalta um aspecto visual, eliminando o que não é importante no momento. Os ângulos são determinados pela posição da câmera em relação ao objeto filmado. *Plongée* é o enquadramento em que a câmera filma o objeto de cima para baixo, ficando a objetiva acima do nível normal do olhar, tende a ter um efeito de diminuição da pessoa filmada, de rebaixamento. No *contra-plongée,* a câmera filma o objeto de baixo para cima, ficando a objetiva abaixo do nível normal do olhar, geralmente dá uma impressão de superioridade, exaltação, triunfo, pois faz "crescer" a personagem. O ângulo inclinado é empregado subjetivamente; tem-se a visão de alguém que se encontra na posição vertical. Pode querer materializar aos olhos do espectador, uma impressão sentida por uma personagem, como uma inquietação ou um desequilíbrio moral. Devo consentir que há uma articulação lingüística e semântica na linguagem gramatical dos quadros e planos cinematográficos. Na hipótese de articulação e sintaxe, enquanto língua do real, as palavras e os planos existem somente no tempo de projeção do filme, não um a um, mas dentro de um contexto em movimento narrativo vívido. A propósito do cinema, na sucessão e intervalos de vários quadros no tempo ocorre o processo sintático, mas é sobretudo observação do plano isolado e dos objetos da composição podemos perceber concretamente a composição que tais significações.

Hoje resolvi escrever a você com a intenção inicial de responder à sua pergunta. Não é muito simples responder à sua pergunta no espaço desta *carta-e-mail.* Você sabe que nós, seres humanos, somos incapazes de explicar qualquer coisa que acontece fora ou dentro de nós mesmos sem o emprego dos meios intelectuais à nossa disposição. Sempre tentamos usar elementos retóricos para dizer alguma coisa simples, acreditamos no poder persuasivo das palavras e divagamos sobre aquilo que já foi dito e redito, talvez pela necessidade de demonstração de seriedade. A ciência faz dos intelectuais reféns de pressupostos e observações. Acredito que sempre a arte pode envolver e ampliar os estados de consciência. Quanto às semelhanças, poderá notar no meu trabalho, uma pessoa anônima, pois é fruto de observações no sentido conflituoso do termo. Por isso, tento explicar no cinema o foco como se fosse uma língua escrita da realidade, que não é realidade, mas que faz uso da realidade num sentido funcional. Outra, claro que a personagem se comporta e se relaciona com os significados do mundo real não-natural.

As imagens construídas, aqui são analogias recorrentes ao nosso espírito criativo em animação profunda. Constantemente o cinema combina tempo e espaço, de maneira múltipla à de todas as outras artes, que utilizam ou o espaço esculpido na película e o tempo presente na música e no som para obter um ritmo narrativo. A verossimilhança espacial e temporal é bastante explorada nas grandes produções cinematográficas, pois facilitam o entendimento. Mas acima de tudo cada imagem supõe uma composição plástica e mostra, em duas dimensões, um mundo tridimensional, fruto do ponto-de-vista do aparelho e do diretor da obra. Não se pode negar que os fotogramas são as menores unidades de expressão e significação dentro da obra cinematográfica. Essas pequenas unidades lingüística da obra, considerando sua composição, proporções, distribuição de pessoas e objetos, posição da câmera, contrastes de claro e escuro e combinações de cores, que se traduzem como elementos do tempo e do espaço, também são traços da memória dos homens. No elemento temporal, o filme adquire um significado subjetivo; o tempo de projeção necessariamente não deve conotar e coincidir com o tempo narrativo. Existe outra concepção de tempo além do tempo linear. Os autores, diretores e editores escolhem os momentos mais significativos e dispensam as cenas sem valor artístico ou narrativo. Isso os leva a dilatar ou acelerar o tempo, segundo suas conveniências de tratamento da imagem e do som. Neste caso, o tempo se relaciona com o

ritmo narrativo: em cenas de grande tensão o ritmo se acelera, em cenas de relaxamento ele se detém. *David Wark Griffith* e *Serguei Eisenstein* imprimem ritmos acelerados ao tempo e também à narrativa. O mais interessante é a pausa e os intervalos de espaço e tempo. Você lerá em seguida a seqüência dois do roteiro. Em seguida, lerá a seqüência três desse trabalho em imagens e sons.

Haverá um corte seco. É uma cena externa e se passará durante o dia, especificamente numa manhã. ***A câmera abre o foco na feira.*** Duas figuras estão inertes diante de Ana. Uma mãe e um filho. Você verá estes personagens por trás. A claridade indecisa da manhã se derrama sobre a maçã do rosto de Ana e devolve aos outros rostos e corpos que transitam pela feira. Ela está ali bem presa dentro do próprio vestido e cansaço da noite mal dormida e o dia-a-dia que se arrasta num fluxo quase forçado a conduze. Ana afasta-se sem perceber que eu vejo a cor azul do vestido. Vejo outras coisas dispersas naquele lugar, vejo coisas quase viscerais. Você verá Ana ingressa ao meio das barracas de lonas azul e amarelo. ***A câmera em plano geral e fixo mostra caminhando entre os expositores de alimentos.*** Ouvimos o burburinho dos compradores e também dos vendedores. Vende-se tudo!

Com gestos contidos, dá que ares que pediu para entrar no lugar. Já havia arrumado os cabelos e agora prepara-se para entrar numa atmosfera impregnada de cheiros fortes que logo fez reconhecer a cor, a consistência, a forma e o sabor das frutas e alimentos que estavam expostos. Nas barracas, bem iluminadas pela luz da manhã, também havia alguns móveis e poltronas para decoração. ***A câmera é fixa e você verá esta imagem em plano médio.*** Há também tapetes. O fato e imagem que vemos é a paisagem da feira, e, ao mesmo tempo no mesmo espaço, a cidade. Sua dispersão é o próprio objetivo da cena que é mostrada. Ana e o encerramento no próprio corpo. Ela não fala nada. Nem de religião, nem de ciência, nem do vento que toca levemente os cabelos. Teria uma certa inconstância no olhar, uma certa desordem reconvexa. Sim. A angústia materializa-se no corpo. Sim.

Como tudo estava disperso em sua mente, e assim aproxima-se e, sem dizer uma palavra, ingressa na gruta de barracas – um globo de luz penetra através da lona vermelha e cai sobre o cesto de maçãs umedecidas, ***a imagem é frontal, fixa em plano médio.*** Com as mãos em suor, repousa sobre a bolsa – observa as maçãs. ***Sai do quadro*** e afasta-se com as pernas trêmulas e os delicados pés; continua quase imóvel diante da barraca de frutas – olha

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

perdidamente os panos e os plásticos das barracas – as bugigangas penduradas ao vento. Ela procura reconhecer aquele lugar – aquelas frutas – tudo parecia residir em algum lugar da infância – em algum lugar que já havia convivido, mas nada se apresenta como sinal do passado.

Ainda com gestos refreados, afasta-se e, no meio da multidão, dirige-se a outras bancas da feira. Pára diante da banca para comprar pães. Você verá. Ela olha para aquele alimento tão essencial e dispara o olhar para a casca dourada do alimento, ali, num alvo quase letal, assistiu ao que já esperava. ***A imagem que temos é de Ana comprando os pães em plano médio frontal, câmera fixa.*** Suas experiências ancestrais se projetaram como o início e o fim de um filme. Tal filme expressa-se nos olhos. Tudo aparecia e sumia em lentidão. E, extingue-se com o tempo. Não vemos seus pensamentos. Tal como uma câmera invisível vislumbra diante dos olhos a mais remota, velha e nova verdade que o homem não vive só de pão, assim é o pão da vida. É o pão sagrado da vida eterna – o pão-nosso-de-cada-dia em abundância. Desvia o olhar para outra banca e a câmera mostra esse olhar quase perdido, mas permanece absorta nas imagens que vê – bem-aventurado são aqueles que alimentam os que têm fome de justiça e trabalham pela distribuição dos pães. ***A câmera volta-se para o rosto de Ana, pára nos pães e também na vendedora.*** A vendedora lhe dá o produto e devolve o troco enquanto ajeita a touca na cabeça e os cabelos atrás da orelha.

A câmera já está noutro eixo, Ana sai e observa a feira, a câmera acompanha os olhos perdidos. Ouvimos o barulho na feira. Nota-se que aquele momento era de privação absoluta – a preparação para a purificação e a memória das origens estavam prestes a surgir. O pão sem vida, mas com fermento. Sem o vinho animado da vida. Ana está quase pálida e com o olhar contemplativo; pequenos mistérios da vida figuram pelos frutos e alimentos da feira. E o pão era a multiplicação das origens e dos mistérios e o fermento misturado à massa macia dava detalhes que podiam transformar em outra. ***O olhar continua a bailar entre uma barraca e outra***, entre os frutos, entre a luz, tudo numa aventura em que deixava ser ela própria para ser outra e tantas, como se estivesse numa festa de máscaras. Agora pode ser todas e já não sabe mais quem é. Um fruto.

Foi então que você me disse, por que escrever este filme? Mas pouco importa. ***Na rua, dia e externa, a câmera frontal e fixa mostra Ana além de si mesma, olha as rodas do***

engenho. As rodas estão em movimento. Sai do foco da imagem. ***Agora, no mesmo enquadramento,*** já noutra banca, ela olha profundamente com descontinuidade. Vêmo-la comprar ovos e entornar o olhar perfurador na lente da câmera. Fez-se a luz! Fez imagem! Fez a juventude! Fez mulher. Fez os primeiros fios de cabelos brancos. ***O foco da câmera é fixo em plano médio no rosto da personagem.*** Tal fixidez cobre o rosto e também deixa flagrar o desvio do olhar para os ovos nas cestas. Ela procura em vão e talvez verá os ovos – considera como aqueles que contêm o germe e a partir do qual desenvolverá a expressão mais direta do nascimento do mundo, entretanto, diversos aspectos, o ovo de serpente. Tal figura – os ovos são colocados no cesto e são contados um a um pela feirante. Nascerá o homem primordial gestado dentro de Ana? Vemos muitos cestos de ovos ladeados por um jarro de água que, silenciosamente, é observado. Tudo parece ser estudado em minúcias.

A câmera em eixo fixo, frontal e plano médio. O olhar parece evoluir imune de materialidades, assim como a plástica da sombra do jarro caindo sobre a toalha bordada à mão. Ana se detém à sombra, fita-a por instantes. Tal imagem contém germes das suas múltiplas vidas e seres. Ali o vento sopra os cabelos de Ana e também a barraca. O infinito sopra nos ouvidos. É o infinito trêmulo. Tal sopro envolve todas as barracas. Cessa o som e todos parecem parar para ouvir as vozes do vento.

Em plano americano, Ana sai caminhando naquela manhã ventosa e leva, na sacola amassada os germes de uma vida espiritual. Leva na sacola o núcleo do universo. Deixa-se olhar pelo vento. ***No mesmo plano, em outro ponto,*** Ana tropeça e derruba os ovos no chão. Aquilo que era fechado derrama o composto sobre o asfalto negro e será destilado pela luz do acaso – luz do sol. Ela olha enquanto o vento sopra. ***A câmera fecha*** nos ovos quebrados e gemas amarelas, partidas e misturadas às claras – escorrem no meio do embrulho de jornais.

Assim será. Assim você verá. Quanto às unidades básicas de um filme, os planos, sei que são tomadas feitas pela câmara de uma só vez, sem interrupção. Sei que são unidades de um língua escrita em imagens e, graças à montagem, diferentes planos podem dar-nos uma visão completa daquilo que é mostrado na tela. Sei que um plano por mais completo que seja, sempre é um ponto de vista e limitado, nunca abrange aquilo que denominamos de totalidade. Por exemplo, uma vasta paisagem, vazia ou com certo número de pessoas, corresponde ao

plano de grande conjunto ou panorâmico, mas sempre é parcial ao recorte do enquadramento. ***No plano geral***, a personagem pode aparecer de corpo inteiro, a uma certa distância, inserida no conjunto do cenário e local, cuja importância dele se ressalta. O plano médio mostra a personagem mais próxima, de corpo inteiro, e apenas alguns detalhes do local cenário, desta vez completamente subordinada à presença humana. O meio primeiro plano, ou plano americano, mostra o ator dos joelhos para cima; o primeiro plano mostra o personagem do peito para cima; o grande primeiro plano, ou *close-up* destaca o rosto; o pormenor mostra partes do corpo e a inserção destaca objetos.

Essa linguagem, como língua escrita da realidade, expressa-se através de um conjunto de imagens que a compõem nos diversos planos, objetos e atos que figuram significativamente realidade. Cada plano cumpre uma função expressiva: os gerais descrevem o ambiente onde transcorre a ação e os próximos realçam os sentimentos e emoções das personagens, concentrando a atenção do espectador. Temos ainda os planos fixos e móveis, estes ligados aos movimentos da câmara, fator primordial de subjetividade, pois o diretor escolhe os pontos-de-vista que melhor expressem suas idéias. O plano panorâmico, por exemplo, pode ser vertical ou horizontal; o plano de carrinho, ou *travelling,* faz a câmara aproximar-se ou afastar-se do objeto com certa lentidão, com o emprego de trilhos. Para rápidas mudanças de distância utiliza-se a lente *zoom*, no plano de *zoom*; e para uma abrangência que possa passar de um plano de detalhe para um plano geral, utiliza-se o plano em grua, feito com a câmara montada numa grua ou guindaste especial de filmagens. Finalmente, o plano-seqüência, longo e muito complexo, exige diversos movimentos de câmera, durante os quais toda uma cena é feita numa só tomada, sem cortes. Mas sobre esse assunto conversaremos nos próximos *e-mails.* Você tem alguma opinião sobre essas considerações de Píer Paolo Pasolini: *"Com efeito, tal como as palavras ou monemas se compõem de fonemas e esta composição constitui a dupla articulação da língua, assim os monemas do cinema – os planos – se compõem de cinemas. A possibilidade de composição é tão vária para os fonemas como para os cinemas (e faço notar que as possibilidades de composição dos monemas lingüísticos poderiam ser infinitamente maiores em número do que são na realidade"*[8]. Nos nós falaremos em breve! Até mais.

IV

Muito obrigado pelo seu interessante *e-mail,* e mais uma vez, desculpe pelas minhas respostas tão demoradas. Devolvo, em anexos, os escritos da seqüência número quatro. Ainda sem grandes comentários, na montagem construiremos novos significados e disporemos novos artefatos ao material que já filmei por estes dias. A montagem no cinema é a organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e duração. Consiste na sucessão das tomadas ou planos dentro de uma seqüência, de forma a dar-lhes unidade interpretativa. Você perceberá vários cortes secos em transição, imediatos, diretos de uma cena para outra. Este foi um dos primeiros procedimentos da montagem, usado na hora da transição de um filme para outro. Usado quando se querem obter imagens que se sucedem dentro de um enredo. A fusão é quando uma cena desaparece simultaneamente ao aparecimento do começo da cena seguinte. As cenas se superpõem: enquanto uma se apaga a outra aparece. A fusão Mantém a fluidez e a suavidade de uma seqüência, quando usada pode fazer significar uma passagem de tempo. Também é usada quando se querem suprimir ações que sejam dispensáveis na narração no processo conhecido como elipse. Essa ferramenta de montagem você verá somente na abertura do filme com aquela voz em *off,* logo em seguida verá um *fade.* A imagem vai surgindo aos poucos de uma tela preta ou de outra cor qualquer, o *fade-in.* Quando ela vai desaparecendo até que a tela fique preta, temos o *fade-out.* A velocidade com que a imagem dá lugar à tela preta e vice-versa pode ser controlada de acordo com o efeito desejado. O *fade-in* é comumente usado no início de uma seqüência e o *fade-out* como conclusão – uma analogia ao ponto final de capítulo de romance. Pode denotar a passagem de tempo ou um deslocamento espacial assim como na fusão. Cortina é uma forma de expressão dessa linguagem semelhante à fusão em que há transição de um plano para outro que ocorre quando uma cena encobre outra. Pode ocorrer, também, através de uma linha, que corra o quadro, mudando as ações. A montagem paralela é quando duas ou mais seqüências são abordadas ao mesmo tempo, intercalando-se cenas pertencentes a cada uma, alternadamente, a fim de fazer surgir uma significação de seu confronto. Ocorre quando se quer fazer um paralelo, uma aproximação simbólica entre as cenas, por exemplo, a aproximação temporal. Nesse trabalho, provavelmente não irei explorar esse procedimento.

Receba meu especial agradecimento pelas mensagens enviadas. Pois elas têm me despertado para recordações e reflexões de uma época em que sonhava que estava sonhando. Você está coberto de razões ao dizer que a verdade artística está mais próximo dos nossos olhos do que imaginamos e muitas vezes estamos cegos para percebê-la em nós mesmos. Na verdade, tudo é mais simples. O mais simples é mais difícil, pois tudo isso pode dissolver-se em atitudes diárias onde a mente se confunde e não se encontra palavra adequada para expressar-se. Está na linguagem. Receba também esse escrito.

Em plano geral a loja de domésticos, interna durante o dia. Você verá Ana entrar na loja de panelas de alumínio. Ainda verá, no plano de fundo, a cidade como templo moderno – carruagens transitam pelas ruas num fluxo assim como o fluxo da vida. Ela entra na loja como uma fugitiva, mas não deixa transparecer nada e revela tudo apenas no olhar. Entra na loja como estivesse entrando no centro do mundo e do universo e demonstra um certo alívio, um certo acolhimento. ***No plano médio frontal***, além de seus olhos nos corredores sombrios, os amontoados de vasilhas de alumínio reluzentes nas prateleiras.

No mesmo corredor ao lado, você verá ***a câmera fixa e num único plano, iniciado em plano americano e finalizado em primeiro plano,*** Ana transita, observa os entulhados caldeirões e tachos de cobre e ferro batido, passeia no meio dos corredores apertados e olha pra cima e tenta alcançar uma pequena peça de cerâmica, mas não alcança. Sai. Atravessa um corredor na diagonal e olha tudo. ***Esta imagem será em plano médio frontal e câmera fixa.*** Você verá o olhar dela sobre as coisas perdidas e dispersas no interior da loja –olha para frente e parece procurar alguma coisa e nenhuma vendedora vem atende-la.

Desta vez a câmera vai captá-la noutro corredor em plano médio fixo e frontal. Ela, ladeada no corredor de móveis e poltronas velhas – algumas decoradas com tapetes, geladeiras empoeiradas com elefantes e pingüins. Esses objetos imitiam o brilho da porcelana polida. Mais à frente, baús imitando o Oriente com relevos de dragões nas cinco faces e tulipas avermelhadas. Você a verá num corredor formado por guarda-roupas... As paredes do brechó ladeadas por móveis usados parecem espremer Ana no meio dos guarda-roupas lisos de madeira. Ali do lado o aparador é uma reprodução do estilo colonial dos móveis usados nas fazendas no século XVII. Pagodes aquarelados cobertos por espelhos envelhecidos.

E, através das gretas e espaços vazios, você a verá no mesmo enquadramento olhando para espelho do aparador. ***Em primeiro plano, câmera fixa, Ana se vê no espelho.*** Logo depois vê as flores de plástico sobre o balcão em tom imbuia. Seu olhar reproduzia todos esses objetos, criando uma perspectiva caótica de volumes. Os móveis não espanados e não lustrados todos os dias – ali, ela estica o braço e alcança com os dedos uma flanela amarela, como se aquele lugar desconhecesse a permanente presença ou até mesmo a passagem de alguém. ***No plano médio, fixo e frontal*** você verá Ana e as pequenas incidências de luzes, caminha entre os corredores de móveis, nos cantos da parede o berço, rabiscos desditos por uma criança, fixa presença passada. Ana olha contemplativamente. Sai. ***Neste mesmo enquadramento desloca-se a uma seção de manequins de plástico desnudos. Somente observa. A câmera capta tudo em imagens e ruídos!***

Caminha no meio do corredor. Um pouco mais adiante, já noutra parte da loja, ou mesmo noutra loja, não percebemos muito bem essa mudança de local e, aproximadamente um metro e meio do chão; de longe, ela avista o quadrado colorido perdido entre vasos de cristal recapeados de ônix – contempla-o a distância; algo parece latejar na memória, algo que remete a uma viagem, a um salto que atravessaria anos, décadas. ***Esta imagem é plano americano, câmera fixa e frontal.*** Vemos em seu mutismo ancestral – havia uma parte de vidas passadas presente naquele estado de tensão. Um inferno de lembranças a serem removidas, mundos paralisados à espera de movimentos. É a alvorada do movimento. O tempo. Sons e grunhidos coincidem, duram alguns segundos e denotam a eternidade disforme. No telefone sobre a mesa – emudeceu ainda mais sem atender. ***Novamente em plano médio, câmera fixa e eixo frontal,*** continua a caminhar entre os corredores de móveis arrumados – na seção de camas e berçários – supostas desordens – brinquedos espalhados sobre o tapete – crianças haviam passado por ali. Cabeças de bonecas arremessadas ao encontro da parede e as hastes do relógio provocam seqüências de acordes graves e desordenados que ela não ouve. Ana ouve sons? Sons de um piano desafinado em descompasso.

Sai pelo corredor afora e entre os móveis percebe-se na cozinha planejada em linhas retas. ***Em plano americano, observa e pára diante do fogão e testa os acendedores.*** Nesta sessão da loja, tudo vazio. Olha para os abridores do armário de parede e nas pontas dos pés tenta alcançar os abridores. Alcança. Abre o armário de parede. Uma chuva de panelas cai

sobre sua cabeça. Sai assustada e carrega sobre os ombros a humanidade e uma visível insegurança. Uma mulher desastrada?!

E no meio dos móveis, ***plano geral, eixo frontal,*** ela tropeça num vaso decorativo. Nos cacos do barro queimado e quebrado vemos uma barata mover-se com lentidão. ***A câmera em panorâmica de baixo para cima***, Ana olha para os cacos e também para o tapete ao lado. ***A câmara mostra os cacos e logo em seguida fecha o quadro no rosto de Ana.*** Imaginemos uma transposição do rosto de Santa Tereza nesse tempo e nesse espaço convencional. Aquele momento é de mandinga. Virgem Maria tire os pecados da concebida! Ave Maria puríssima! ***Nesse momento em plano americano, frontal e eixo fixo,*** Ana sai e um menino se aproxima e observa longamente a saída de Ana. Pronuncia palavras no silêncio da balburdia urbana. O menino sai de dentro da loja e não no céu.

Bem! Você pode observar que há algumas movimentações de câmera, pois isso é uma base técnica dos planos em movimentos, além do movimento da própria personagem e também são definições da gramática cinematográfica. Considera-se o movimento da câmera como a rotação em torno do seu eixo, ou mesmo a translação e locomoção em avanço, recuo, subindo ou descendo. Par se ter uma idéia, no movimento panorâmico, a câmera se move em torno do seu eixo, fazendo um movimento giratório, sem sair do lugar. Trata-se de um movimento da câmera que pode ser horizontal (da esquerda para a direita ou da direita para a esquerda), vertical (de cima para baixo ou vice-versa) ou oblíquo. A panorâmica vertical é também conhecida como *tilt.* No *travelling,* a câmera move-se sobre um carrinho (ou qualquer suporte móvel) num eixo horizontal e paralelo ao movimento do objeto filmado. Este acompanhamento pode ser lateral ou frontal, neste último caso podendo ser de aproximação ou de afastamento. No *zoom,* a câmera se mantém fixa e é seu conjunto de lentes que se move fazendo com que o objeto se apresente mais afastado ou mais próximo na imagem. Bem! Por hoje é só isso! Até mais.

V

Bem! Não sei aonde vou parar com essas anotações. Você já sabe que ela, a mulher, Ana, também não sabe e nisso somos semelhantes. Sabe da nossa personagem. Eu não sabia quem era aquela mulher que estivera sentada no banco do terminal de ônibus. Nada. Apenas isso: eu sei que haverá uma mulher escondida pelo encosto do banco de concreto do terminal – eu consigo visualizá-la no meio da multidão que marcha na direção da porta aberta – que esperarão os ônibus – eu imagino. Isso depois de várias semanas, consigo visualizar e acredito que amanhã à tarde poderei captar estes movimentos. O cinema, por si, é uma arte escrita eminentemente em imagens, sons da realidade e isso impede o fluir do próprio cinema mesmo na fase do sonoro-digital e nunca poderá desprender-se da memória das técnicas do audiovisual como uma língua oral moderna, ou pelo menos como expressão artística. O cinema só existe enquanto linguagem da realidade a partir da reprodução da realidade tal como ela é a ficção. A realidade é interpretada como fenômeno natural. Nossas identificações entre poesia e mensagem poética e linguagem poética vão aos limites da tensão. O texto está mortalmente em descendência pelo fato de as técnicas audiovisuais induzirem brutalmente as maneiras de pensar, falar, escrever e agir sobre o limitado mundo em que atuamos. Ainda bem que a poesia visual nunca é pura no sentido lingüístico e artístico. Vamos tentando criar novas imagens e estilizando o imaginário já presente no imaginado. Sei que nenhuma imagem componente deste trabalho terá significado autônomo e independente do que constitui a obra montada e finalizada. E só podemos falar dos seus componentes de uma forma muito arbitrária, decompondo a artificialidade para facilitar a conversa. Nisso reside sua própria virtude: fechar-se na reflexão. O filme impede o imaginário e a criação de imagens. Esse impedimento, esse fechamento são estudos e interpretação da obra, tão comum nos institutos de cinema. Virtuosas ou não, contidas ou execráveis, as imagens literárias traduzem esse impedimento no recorte daquilo que mostrado, direciona o olhar daquele que vê. Além dos dispositivos técnicos e a supremacia da perspectiva condicional, há a decifração e significação da imagem. Também há a fixação da representação em imagens e locais da memória, de uma vez por todas e para sempre. É a condição e não a conformação. Aqueles que trabalham com cinema sabem disso: e o filme é isso, também aquilo. Uma tensão que jamais substituirá a literatura. Talvez o roteiro seja o elemento de passagem, pois o texto poético é sempre um inflar-se em suspiros para novas imagens, imagens em movimentos quão velha à humanidade

em sua selvageria e suas novas significações. Novas e velhas – características tão essenciais à personagem Ana. As palavras do roteiro deveriam alongar o movimento interior da personagem para novamente tonar-se, imagem em movimento e, no material visual e nas mentes, ser e tornar-se palavra. Apesar disso, procura substituí-lo por imagens. Dar tratamento que seja imagem, som e poucas palavras, talvez por saber que o conto de Clarice Lispector é potente e iluminado por ilimitadas imagens. Porém, quando leio o conto, quase não consigo mais voltar mais para objetivar os sentidos desse trabalho. Uma infindável luz emana dos seus verbos para tornar imagem. De cada período do discurso narrativo proliferam novas imagens que parecem jorrar de uma fonte ininterrupta. Não. As filmagens e as imagens, às vezes, me amedrontam no claro da noite escura; debatem-se nas minhas tentativas de soluções de luz, movimento e cor. Desejo encontrar outros caminhos além das palavras expressas no roteiro para responder à inteligência do primeiro espectador, para apreendê-lo e surpreendê-lo. Talvez eu precise mergulhar com mais profundidade nas águas escuras e monocromáticas da personagem, mas isso terá que ser visível. Vejo o deserto no momento da projeção. Vejo o deserto à minha frente sem transações petrolíferas para me encontrar na simplicidade das coisas e imagens. Vejo Ana banhada pela beleza luminosa, em seu crime ao entardecer, no sangue pulsando artérias, na matança da vontade, na pureza reveladora do cego, na paciência daqueles que atravessam barracas para tomar o ônibus das seis da tarde. Naquele terminal de ônibus floresce a fome além do alimento. Tudo em vão. O cinema e os produtores de filmes jamais chegarão à correspondência mínima da sede crescente do conhecimento que cada um deles possuem. Ainda bem que Ana procura o anonimato e está fora e dentro do próprio cinema. Que não se trata de inadequação ao fabuloso mundo. Que é coisa semelhante a uma recusa a tornar-se indivisível e total. Cada vez mais deixa transparecer o previsível. A recusa surge como tal, saída da inércia das palavras que não atingem sua alma. É livre? Sou livre? E ninguém mais quebra louças e vasos. Ela passa pelas pessoas no terminal de ônibus e depois ficará na rua, em vez de entrar em alguma casa. Na sua própria casa. E nada mais. Ana passará pela multidão doente, afogada na calma diária, na digestão contínua, quem sabe, tornará a voltar para casa, porém, de agora em diante, sozinha. Suportará a presença do cego? Sem ecos e tragédias. E por isso jamais poderá recuperar a inteireza daquilo que um dia esqueceu. E talvez seja bom assim. O cego trará o choque do passado disperso no seu presente. A presença

do cego é tão destrutiva que, no exato momento de sua aparição, forçosamente Ana deixará de compreender a saudade. Mas é por isso que a compreenderá, e tanto melhor quanto mais profundamente jaz em si o esquecido.

Amanhã é dia de encenação com atores; será filmada não em um cenário de estúdio, através de sofisticados recursos de fotografia, iluminação e montagem. Enfim, apenas uma representação da realidade e será filmada em locação real, com pessoas que não saberão que estão dentro de um filme, mas nada e tudo estarão sob o ponto de vista da câmera e nada interferirá subjetivamente nos destinos de nossa personagem Ana. Veja a seqüência número quatro que vou filmar amanhã à tarde. Depois direi a você como foi. Até mais!

Ocorrerá em lugar externo, durante a tarde em um terminal de ônibus. Passou algum tempo? Por enquanto você não deverá olhar para a câmera, exceto quando todos estiverem prontos para serem filmados. ***Em plano geral e frontal*** você estará no encosto do terminal de ônibus que transborda pessoas e personagens. Logo mais adiante estarão os vendedores ambulantes. Pipoqueiros. Vendedores de redes. Doceiros e vendedores de algodão-doce. Todos apareceram dentro do mesmo campo de imagens. O que é Campo? Para ser sincero, não imaginava que você faria uma pergunta sobre cinema. Não sei muito bem o significado técnico desta palavra na linguagem do cinema, mas compreendo que seja tudo o que está presente na imagem: cenários, personagens e coisas dispostas no campo enquadrado pela filmadora. No meio deles você estará pensativa no fim da tarde. Nesta cortina de personagens em transição, parecem descer e subir escadas em que os sentidos deles serão expressos nas próximas cenas – na cena seguinte, eles continuam caminhando de costas para a câmera e para você. Seus olhos enjaulados em si, concentrados na procura. A vista às vezes escurece como num sono, e então se refaz.

No plano americano, mas no mesmo eixo, como no enquadramento anterior, a mulher do casaco marrom passa por você e desvia os olhos, doente, doente. Não se esqueça: você está no terminal, diante daqueles olhos silenciosos e à procura. Procurará outras pessoas e procurará a resignação dos rostos por amor à vida, por amor a si mesma; e, enquanto isso, apertará no colo a bolsa preta e a puxará pelas alças. Neste momento desvie um pouco o rosto à esquerda e segure o nó na garganta. Acontece que você não veio buscar isso, continua a olhar para frente. No banco do terminal em ***plano médio fixo e frontal***: você estará sentada quieta

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

no meio das conversas e separada da multidão somente pelo banco de concreto, parece estar sentada numa igreja, mas não orará e nem pedirá perdão pelos seus pecados. Às vezes, olhará para frente. Olhará profundamente. Desviará o olhar para o chão. Procurará, entre aqueles, milhões de pés. Procurará em vão no meio dos pés em marcha épica. Daquele vai-e-vem de pessoas, nascia o amor. Dali também nascerá o ódio. Nesse momento nascerá imagem abstrata e vertiginosa. É o seu olhar abstraindo a materialidade do espaço. Com isso você pode desviar o olhar, pois já estará tonta. Desviará o olhar em suplício, recusando a tentação.

Agora, ao levantar-se do banco, caminha sem rumo entre as pessoas, parecendo não suportar o próprio corpo. ***Veremos você em plano americano frontal.*** Olhe para o nada diluído à luz do entardecer. Fale com silêncio. Nada. Caminhe. Arraste-se. Olhe cada rosto. Cada olhar dessas pessoas poderá ser o seu. Será o olhar de tantos outros. O terminal de ônibus é barulhento, pipocam vendedores ambulantes aqui e ali, entre as barracas, você gasta parte do tempo, mas recuperará os suspiros e olhares longínquos. Você fica ali em estado de partida. Seus olhos partirão. ***A câmera, ainda sem movimento,*** torna a passar diante de você outras pessoas, entre elas um camelô. Interceptará você e andará com as pernas cabeludas e, aos gritos, de uma calçada a outra, olhará e exibindo panos de pratos estampados com periquitos, e quer que você leve três pelo preço de dois. Você tem sobre a pele o passado e afinal, alcança o ponto combinado e mostrará a lente da câmera entre a multidão rápida e lenta. Haverá um entra-e-sai de tipos diversos, mas não espere nenhum homem claro de óculos escuros, camisa preta e paletó areia, um metro e setenta e seis. Apenas espere o ônibus e tenha por seguro que são mais de seis da tarde, conclua que o tempo está mais atrasado do que você. Desvie o olhar e abrindo a bolsa de lona, sacuda-a pelas bordas com as duas mãos, como se sorteasse alguma rifa, lá dentro haverá uma caixinha de lembranças meio avermelhada pela experiência – pessoas passam, atravessam na sua frente. Você vai olhar todos os que passarem, um por um e cada um deles em particular. Materialmente você não verá ninguém. Lembre-se de olhar para a caixinha. O ônibus nunca atrasou tanto assim nesse horário e em última instância é atraso. Acredite nisso e nada mais. Não tenha medo, isso aconteceu somente àquela vez quando ainda não era uma mulher. Lembra daquele dia, antes de voltar para casa, você começou a delinear os traços do rosto quando ainda estava sentada no banco, contornava os

traços como o fazia quando era criança – depois abriu as mãos e massageou meio sem jeito a pele do peito, para não deixar marcas.

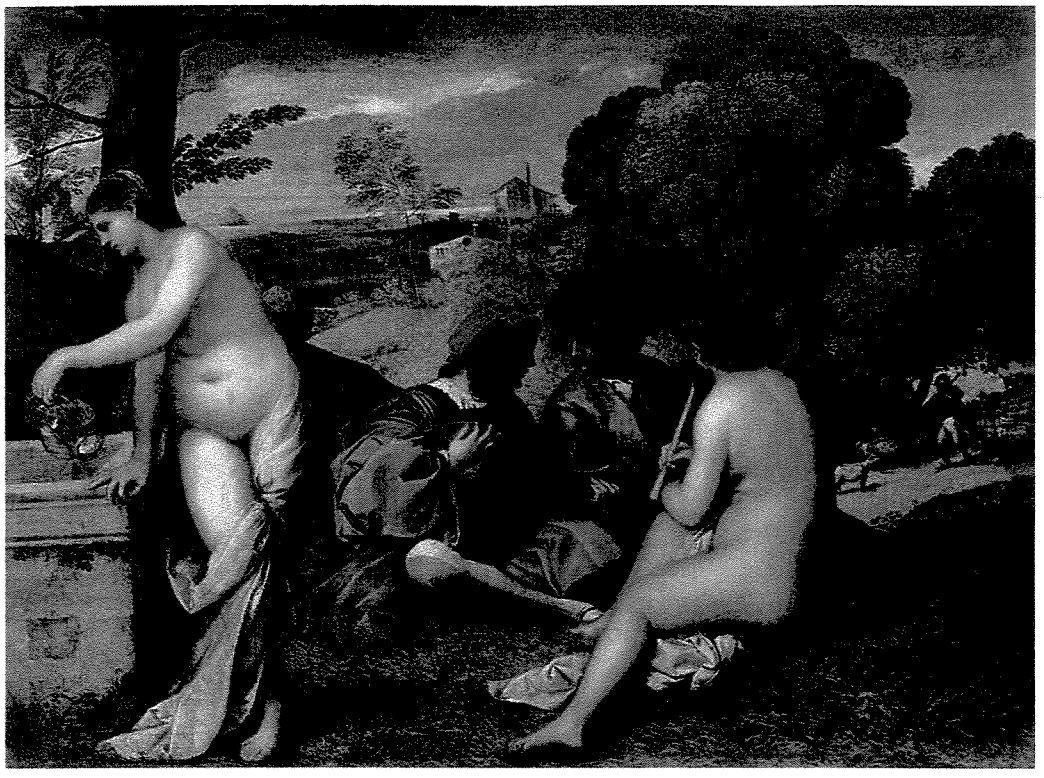
Sim, acredito que finalmente agora em ***plano médio você olhará para a câmera***, pare de olhar para os lados e olhe somente para a câmera – implore para que ela te abandone de uma vez por todas. ***Converse em silêncio com a câmera.*** Abre a bolsa novamente e pegue a caixinha de lembranças – atire contra a calçada. ***Vemos a caixinha espatifar no chão.*** O coração da noite se aproxima, mas ainda é tardinha, você está desperta, ainda prisioneira desse seu pensamento que não deixava tomar uma atitude e, provavelmente, para ela mesma, indecifrável. Acredito que possível é conseguir essa imagem noutros ângulos, a partir de outras abordagens. De uma morte que ainda não sei muito bem nomear. Perdida e partida no anonimato dos sem-nome.

De repente em ***plano americano***, você estará em movimento. ***A câmera no ombro te acompanha no eixo frontal.*** E põe-se a caminhar no meio da multidão, com um certo medo daquilo que se estava estampando diante dos olhos; por esta idéia, lívida e interiormente com medo de ser apanhada ao realizar aquele ato, somente com o olhar, dá alguns passos no meio da multidão, procura. Você olhará somente o que está vendo. Olhará para frente. Não sabemos o que vê. Olhará o absoluto iluminado. Você tentará olhar além de si mesma. Olhará o olhar em partida. Para sempre. Eternamente, ainda através desse olhar deverá olhar até o fim. Ouça. **A *câmera no ombro a mostrará por trás.*** Acredito que você olhasse somente o que se apresenta. Vemos o que você está vendo. Pensará. O que vai acontecer o já havia intuído acontecer. A luz primeira como por si só a sua própria vida a cada segundo prolongado no meio do ininterrupto instante eterno. ***Em plano americano frontal e fixo*** o que você está vendo ali? Vê e se aproxima... Observe longamente o seu rosto, os braços, as roupas. Contemple essa escuridão tranqüila e permaneça assim, perdida e ausente, nessa contemplação. Não pensará no milagre aparente e semelhante da multiplicação dos pães e nem no desencadear contínuo dessa espera. Você esperou esse instante muitos anos, você precisa acreditar que alguém está olhando. Você caminhará, se deslocará sozinha. A câmera registrará o que você está fazendo neste momento. Ali, você olha para frente e ignora as aparências enganadoras do mundo. Parece engendrar a realidade secreta da escuridão. Os olhos, dos quais já se partiam fagulhas, mantêm-se fixos no cego, como se ao longe o cego olhasse para Ana.

Em plano médio frontal e fixo vemos o cego. Você olha além: adiante, além dos horizontes espaciais que o cerca. Você vê sonhadoramente invólucro de luz que se derrama sobre o corpo do cego. Uma luz! E assim ele também caminhará. Ele atravessa a multidão como uma noite iluminada. Você eterniza o silêncio. Um estranho. ***Olhe novamente para o cego em plano médio.*** Ele se desloca. Fique ali parada, olhe. Somente. ***Em plano americano*** um homem tropeça e cai. O cego em ***plano médio frontal e fixo***, parece falar com você. Diz e ouvimos em *off: "Por que me persegues"*. Você olhará para trás e verá novamente o cego noutros pontos. Você verá tudo a partir desse ponto de vista. O deslocamento é uma seqüência de imagens em movimento. Homens caem dos cavalos. Mais pessoas caindo dos cavalos. A imagem volta-se para você. Em plano médio, seus olhos, seu rosto. Olhará para frente e em desespero colocará as mãos no rosto e girará quatro ou cinco vezes sem parar e, nesse momento, ***a câmera permanece fixa, frontal e em plano médio***. Entram mais imagens de batalhas. Continue a caminhar no meio da multidão, olhe para trás e coloque as mãos nos olhos. Gira novamente e olha para o vazio. Você está saindo do enquadramento da câmera. Movimente com mais densidade, mais lento. Olhe para rua vazia. Você está fora de si. Desloque-se do meio da multidão, assim como se estivesse afastando-se de si mesma Desloque-se do terminal e caminhe pela rua deserta.

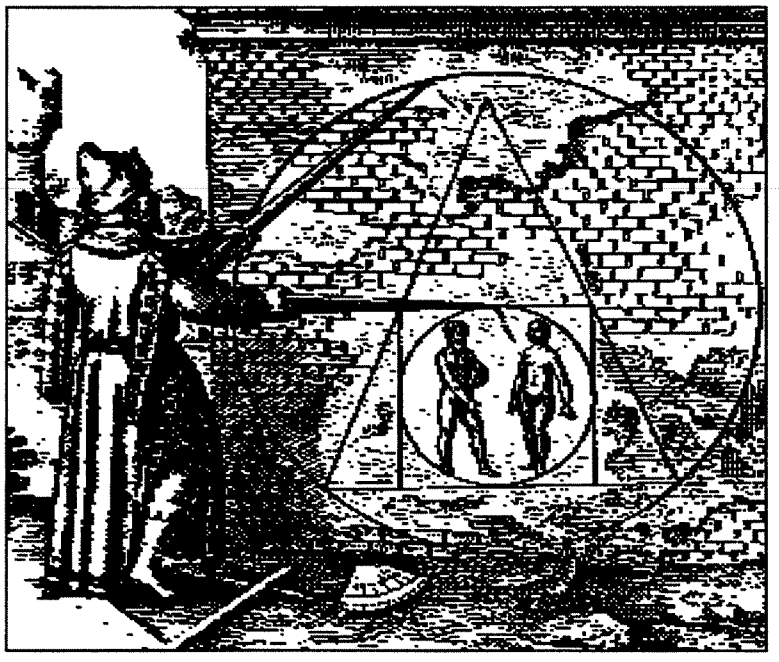
[1] REYNOLDS, Joshua. Fifeen Discourses, London: J.M. Dente e Sons, Everyman Edition, 1928. p. 135. Apud GOBRICH, E.H. Meditações Sobre Um Cavalinho de Pau. São Paulo: Edusp, 1999.p.22.
[2] SHORE,Bernard, The Orchestra Spiaks, p. 182,London: Longmans Greens and Company, 1938 Apud GOBRICH, E.H. Meditações Sobre Um Cavalinho de Pau. São Paulo: Edusp, 1999. p. 22.
[3] BORGES, Jorge Luis. O Livro de Areia in Obras Completas III. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1998. p.79.
[4]Este texto foi reproduzido em partes de LISPECTOR, Clarice. Amor in **Laços de Família**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1970.
[5] PASOLINI, P.P. Empirismo Hereje. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982. p. 139.
[6]PASOLINI, P.P. Empirismo Hereje. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982. p.140.

OUVIVER

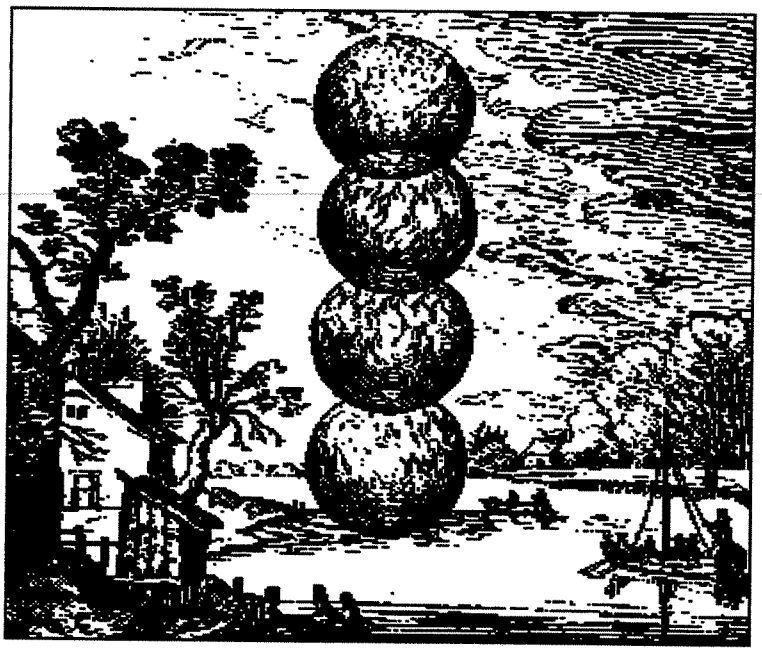


Giorgione, **O Concerto Campestre,** Museo 1510/1511, Óleo sobre tela, 110x138, Museo do Louvre, Paris, França

Guido Reni, **Atalanta e Ippomene**, 1622-1625, Napoli, Capodimonte, Itália.



Atalanta Fugiens, **Emblema 21**, Michael Maier, Gravura de Johan Theodor Bry, 1617.



Atalanta Fugiens, **Emblema 17**, Michael Maier, Gravura de Johan Theodor Bry, 1617.

Atalanta Fugiens, **Emblema 19**, Michael Maier, Gravura de Johan Theodor Bry, 1617.

Alegra-me comumente. O que você diz ter significado, que foge do pensamento bipolar introdução e conclusão, faz pensar. Você disse que o seu pensamento está situado num espaço em que não há divisão entre objetividade e subjetividade; não há o material e imaterial; disse ainda que seu pensamento está situado na dimensão una de todas as coisas, o entendimento. E, antes, quando pensava que o futuro fosse apenas uma continuação do presente, avistavam-se transformações em horizontes distantes. Mas hoje o futuro e presente se fundiram no agora. Então como você já sabe, isso pode ser uma anedota contada por alguém nos dias de hoje.

Como você disse, e, corretamente, a imagem é um cenário, um local em sua materialidade de sentidos, expressos no silêncio que, aos poucos, é decodificado nos elementos da imagem e também das palavras; na materialidade sonora dos sons do cinema. Ouço o som no silêncio, somente, sei que o som é um prolongamento da imagem. Ouça e imagine...

"Os verdadeiros anjos estão cantando (como declaram as Sagradas Escrituras); os céus estão cantando, como Pitágoras confirma; e eles proclamam a glória de Deus, como reporta o salmista; as musas e Apolo estão cantando; os pássaros, os carneiros e os gansos estão cantando em seus instrumentos musicais do mesmo modo de nós, também, cantamos e tocamos música, e não o fazemos sem razão"[7]

...um *continuum* de imaginações atravessa o tempo e o espaço ao mesmo tempo, cresce numa evolução simultânea ou justaposta à imagem. Podemos esboçar, sem grande relevância cronológica, a incorporação dos ruídos à música e à imagem. A música e a imagem, em primeiro lugar, o campo sonoro e o campo visual estão no mesmo nível de envolvência. Por outro lado, quando imergimos à imagem e ao ambiente do filme, isso não tem a menor importância. Quando o som e os ruídos são as mesmas coisas, não me interessa a reprodução fiel; considero as sujeiras que impedem a veiculação fiel da mensagem e que se compõem em elementos da leitura sonora. São sons da realidade em reiteração – algo lírico, acima de tudo. No amálgama sonoro do filme encontramos vários registros que, na verdade, são banidos na fase de pós-produção do áudio, a fim de não levar ao espectador um produto ruidoso.

Pois bem, conforme já havíamos conversado anteriormente. Ouvir os sons das imagens. Neste instante, deparo-me com a fruição sonora das imagens de *Ana é Maria*; todavia, acredito que vou filmar o silêncio de Ana. Imagino os sons dos passos de Ana pela madrugada fria. Noutros lugares, no jardim botânico – aldeias mortas, lugares onde não se ouve um único barulho, ninguém pode passar ali para ver e ouvir a cólera de Ana. Talvez um morador antigo

possa sair de uma festa do passado e passar vagarosamente às quatro da manhã por lá. Essas imagens não existem materialmente no roteiro. Imagino o silêncio em partidas constantes, indo embora, sendo transportados juntamente com o sono das corujas, mas voltando logo em seguida. Por esses dias preparo as máquinas para captar o silêncio, mas ele não está aqui, está noutra parte do universo, nos restos de folhas e raízes, nas águas e nos mares, nos astros e estrelas, no vento...

"A natureza-Música contém em si a natureza de todas as coisas(...) é a grande Música-cosmo? a maravilhosa harmonia do céu/dos elementos e de todas as criaturas/e em especial a música humana/pelo que consiste ou no concerto harmônico do corpo humano/ou de todos os sentidos interiores e exteriores."[8]

O brilho das coisas produz sons e melodias, flui na natureza abaixo da lua, dança segundo as leis dessa melodia. O silêncio ensurdecedor de Ana. A matéria sonora feita pelo homem transforma-se num imenso caos. A matéria disforme é. Tentarei filmar o silêncio opaco? Há matéria no som e, sem música, não há poesia – ouvi passos de uma lesma pregada na existência das folhas e cipós adornando a pedra. Simbolicamente tentarei filmar a existência dela. Era a existência de Ana, pois, ao virar o corpo naquele lugar, noutro ângulo – no azul infinito do céu – o olho – os olhos de Ana se inscrevem no silêncio. Filmar o silêncio é olhar ao longe sobre. Será difícil filmar sobre? Difícil é filmar isso. Aquilo. Talvez a nuvem entre janelas. A nuvem representava através da janela e se move como a lesma, mas de braços abertos com as estrelas. Ninguém no mundo jamais viu ou vê uma imagem como essa. As imagens podem ser mais interessantes! Podem!?

Em *O Concerto Campestre*[9] de Giorgione, nota-se uma íntima relação com a inspiração musical[10] poética. Na tela constam, significativamente, personagens e lugares da memória. Antes de tudo pode direcionar nosso olhar para o tocador de alaúde em contraponto à personagem da corte. No paradoxo de representações entre as personagens de mundos diferentes; campo e cidade, ainda figurativamente se apresenta no lado esquerdo a suposta ninfa com um jarro de vidro contendo água que, também supostamente, pode ser um jarro de vinho – líquido e elixir derramando, simbolicamente expressão da mobilidade e transformação dos elementos da natureza. Aos seus arredores a mata é verde, florida e ressecada; ao mesmo tempo quente e fria. O poço e a metade de uma árvore. Do lado direito, a imagem da poesia, sentada e tocando flauta. Alegórica e representação da arte poética, ao som da flauta e do

alaúde. Um canto com acompanhamento musical, expressão da introversão e mistério dos personagens. Noutro lado, incluem-se umas personagens na paisagem pastoril, parcialmente, montanhosa e rochosa, coberta por uma luz de outono e, mais longe, os sinais do povoamento. Nada parece perturbar a interação instantânea das personagens. Mesmo as árvores esquálidas demonstram vida nova ou vida que persiste; há uma esperança na árvore, sem reduzir-se à visão ecologista. Lentamente o florescimento das virtudes da árvore de vida. A paisagem de Giorgione[10] movimenta-se na lentidão, partindo de um ponto aparentemente morto em que os elementos da natureza carregam um conflito entre vida e morte. Depois de pouco tempo, ao ver tal paisagem, percebe-se o rico depósito de mitos, lembranças e obsessões humanas.

"A memória é persistência. Diferente de camadas geológicas ou coleção de fotografias. Esquecida ou fragmentada em pequenos lembretes, ela está todo o tempo fazendo-se presente aqui e ali, nos pensamentos e ações deste ou aquele grupo. Pequenos pontos coloridos que aparecem e desaparecem em dobras agitadas pelo vento da história. No sem-tempo da memória, ela é aquilo que aumenta sem mudar de tamanho, os não o tem."[11]

Considerava-se que, nas sociedades da Idade Média e da Renascença, os homens concebiam o tempo como irreversível em seu conjunto mas também ligado e coordenado à consciência. *O Concerto Campestre* de Giorgione, como material visual e até sensório, é vivo, apresenta um ciclo perpétuo de significações em que o universo emerge de um caos indivisível e impressiona pela harmonia e sublime calma em direção à perda de temporalidade, rompe e incorpora tradições no arranjo do neo-plantonismo, hermetismo e se transforma novamente em caos. Neste sentido, *Atalanta Fugiens* e *O Concerto Campestre* simbolizam experiências comuns em seus paradoxos. Ao olharmos para o concerto, vemos resíduos anacrônicos reverberando significações ocultas nas quais podemos aludir ao som e à imagem no cinema e na televisão. A mulher de pé à esquerda, trata-se da poesia, está de costas para os três músicos e ao mesmo tempo segura o cântaro. Temos idéias de um concerto, uma aura dos quatro elementos. As imagens e sons em movimento no cinema e também na televisão, convidam-nos a olhá-las como formas em ideologia, ética e estética complexas, como um amálgama de origens históricas dispersas nas alegorias da história presente; e do momento presente da exibição e palavras, imagens e sons significam.

O som e a música[12], ilustrados por intermédio de motivos e contrapontos à imagem mostrada, dissociam os significados mais profundos. No entanto, são apenas invólucros adicionados ao estado emocional dos personagens a fim de conduzir o olhar do espectador para um determinado lugar, virtuoso ou vicioso. Táticas poéticas marcadas pelo empobrecimento da experiência moderna.

Assim, no coração da história inscrevem-se outros rastros, de fácil manipulação e interpretação para a música e a imagem; e, nesta profusão de fontes do passado, um rio de imagens e sons transmigra para o momento presente da exibição de imagens do cinema e da televisão. Para estabelecer tais ligações requer-se imaginação para permitir que o tempo esquecido ou recalcado retorne ao tempo presente. Imagine-se e ouça-se a experiência de Michel Maier em que o homem e sua sensibilidade ainda não estão separados da esfera do natural e também não se opõem drasticamente a esta esfera.

Neste contexto, surge umas das mais importantes obras hermético-musicais da renascença, *Atalanta Fugiens*, de Michael Maier, famoso médico, filósofo, hermetista e Rosa-Cruz que, juntamente com o editor e gravador Jean de Bry, narra a lenda grega de Atalanta. Para isso, descreve o processo alquímico através de cinqüenta gravuras-emblemas, acompanhadas de texto e música seguindo os conceitos da tradição hermética ocidental. Podemos supor que a lenda de Atalanta tenha feito parte dos jogos de conversação praticados nas academias e bodegas renascentistas, nas quais vários emblemas mostram a referida fuga, saga que, em poema, podia ser declamado por alguns oradores que conversavam sobre o tema. Vejamos parte da lenda:

A jovem filha[12] de Esqueneu da Beócia ou de Yaso da Arcádia foi abandonada por seu pai que estava contrariado por não ter um menino: abandonou-a na encosta de uma montanha pouco depois do seu nascimento. Foi resgatada e amamentada por uma ursa e, posteriormente, criada por caçadores. A façanha pela qual ficou especialmente famosa foi sua participação na caçada ao javali em Caleidon, uma cidade da Etólia na Grécia central. Caso a lenda *Atalanta Fugiens* fosse utilizada com a finalidade de possível jogo de conversação, seria acompanhada de uma apresentação musical realizada por um coro a três vozes.

A música é a manifestação de um tipo muito complexo e neste contexto está associada à química, filosofia, matemática, etc. Inclui uma combinação ampla de uma variedade de forças

em oposição, e de seus mais profundos efeitos resultam o fecundo inter-jogo dinâmico de seus pólos opostos. Contrapontos. A música como uma manifestação pré-racional, como uma expressão de sentimentos e poderes da alma, permite, independentemente de palavras e conceitos, acesso aos caminhos da alma, a seus campos não-verbais e transcendentais. Para Michael Maier, a música também tem sua raiz no próprio Deus, no Logos criativo, no mundo sonoro, vida e luz do início, pelo qual todas as coisas foram feitas e para o qual todas as coisas voltarão. Em suas "fugas", o princípio eterno está escondido entre todas as coisas criadas, como uma divina centelha dourada de luz. Na apresentação de Maier da "Quadratura do Círculo (Emblema 21), a analogia geométrica disto é o pequeno círculo interior desenhado em torno dos opostos polares de homem e mulher. Mas mesmo além do significado que tem "*Ars música*", a música tem representado para todos os povos, desde a Antigüidade até a nossa época atual, nas telas do cinema e da televisão, uma expressão de realidades para além de palavras e conceitos. Em Maier, essa arte transcende e pertence ao divino e cósmico, tanto quanto às regiões profundas e orgânicas da criação.

"*Scipio viu em sonhos o firmamento celeste com as órbitas dos seus nove planetas. A órbita exterior, a "primum móbile" é o próprio Deus, que abarca todas as outras: "Que som é este, tão prodigioso e doce, que me enche os ouvidos?" É som que, ligado a espaços desiguais mas racionalmente divididos numa proporção específica, é produzido pela vibração e pelo movimento das próprias esferas, e, combinando notas agudas e graves, gera diversas harmonias; com efeito, movimentos tão prodigiosos não podem ser impulsionados no silêncio, e é da própria vontade da natureza que a esfera exterior soe, por um lado, mais grave e, por outro lado, mais aguda. Assim, a órbita mais alta do céu, que contém a esfera estrelada, cuja rotação é mais rápida, move-se com um som agudo e agitado, mas o da Lua e dos corpos inferiores com um som mais grave. Porque a Terra, a nossa nona das esferas, é estática, permanece fixa num lugar, no centro do Universo. Mas aquelas oito esferas, das quais duas possuem a mesma força, produzem sete sons distintos consoante os espaços vazios, número esse que é a chave de quase todas as coisas (...)*"[3]

A música, tomada como um todo, cobre de fato tudo: Deus e suas criaturas, as forças espirituais e corpóreas, as coisas do céu e do homem, as ciências e as teorias e práticas. Nesta formulação, Criador e criatura, corpo e alma, celeste e terreno, teoria e prática, são como pólos em movimento paradoxal em que se completam um ao outro, formando parte essencial de um grande todo – universo, cosmo. Aqui a música, cujas diferentes características manifestam-se

em quatro formas: música celeste ou divina, música das esferas (música mundana), música da alma humana e da humanidade, música instrumental e vocal.

A divina, vista como instrumento da prece sem fim de Deus, do ininterrupto canto da prece do universo e seus anjos à magnificência do Criador. Música dos Céus (paradisíaca) e principalmente relacionada a forças transcendentais e divinas, a *"divina res"*, em particular aos anjos ou inteligência como movedores (ordenadores) das esferas.

"A música do universo existe nos elementos, nos planetas, nos tempos. Nos elementos ela consiste em peso, número e medida. Nos planetas consiste em lugar, movimento, natureza. Nos tempos, ela consiste nos dias, mediante a alternância da luz e da noite, nos meses, mediante a lua crescente e decrescente, nos anos, mediante a mudança da primavera, do verão, do outono e do inverno"[14]

O mundo-som das esferas que são controladas por estas forças divinas é chamado "música mundana", ou "música das esferas". Esta é a harmonia cósmica, a qual é relacionada à ordem harmônica do mundo no mais amplo sentido. Este aspecto cósmico da música é tomado para representar aquela força harmônica para a ordem, a qual vive dentro de todos os seres, este estreitamento conectado ao universo harmonicamente proporciona um todo.

"A música da alma, uma consiste nas virtudes, como justiça, piedade e temperança, a outra nas potências, como a razão, ira e concupiscência. A música entre o corpo e a alma é aquela amizade natural com a qual a alma se liga ao corpo não com vínculos corporais mas com determinados afetos, para mover e tornar sensível o próprio corpo, amizade pela qual "ninguém odiou sua própria carne". Esta música consiste em que a carne seja amada, mas o espírito ainda mais, o corpo seja reforçado e a virtude não seja destruída."[15]

O terceiro campo da música, a música humana, é a região de expressão das forças harmônicas para a unidade na alma humana e no corpo humano e da ordem harmônica entre corpo e alma como equilíbrio e harmonia perfeita.

"A música humana existe ora no corpo, ora na alma, ora na conexão dos dois. A música do corpo consiste ora na atividade vegetativa, pela qual ele cresce como convém a todos os seres que nascem, ora nos líquidos, cujo fluxo faz o corpo subsistir como é comum aos seres com vida sensitiva, ora nas atividades produtivas, como convém de modo especial aos seres racionais. A estas últimas operações preside a mecânica, as quais são boas quando não excedem a moderação, para que a ganância não se nutra daquilo de que a fraqueza deveria sustentar-se(...):"[16]

O quarto campo da música, música *instrumentalis*, compreende a ordem no espaço terreno dos materiais orgânicos e inorgânicos e contém a música vocal e instrumental. É o aspecto orgânico da música, o qual é feito com instrumentos e a expressão audível e sonora de todos os seres vivos na existência terrena.

"A música instrumental consiste uma na percussão, como acontece nos tímpanos e cordas, outra no sopro, como nas flautas e órgãos, outra na voz, como nos versos e cantos. " Há três tipos de músicos: um que compõe os versos, outro que toca os instrumentos, um terceiro que julga o desempenho dos instrumentos e os versos."[17]

O *Concerto Campestre* é um local de memórias e cultos nos quais somos convidados a participar com nosso olhar já marcado pela fragmentação mecânica, somos convidados a procurar nele os pedaços do paraíso perdido, presente também noutras culturas. A natureza respira, mas é interrompida ritmicamente pela poética do concerto. Aparentemente um concerto dos quatro elementos da natureza representados hamonicamente pelas quatro personagens. A *natura natureza* não possui o movimento ondulante trágico. É sereno e revestido de metáforas, alegorias e memórias. Encontramos personagens de mundos diferentes, mas aparentemente com as mesmas idéias. Unidos e entrelaçados numa alegria doce e contida, convergem no silêncio. Então, aos poucos, as diferenças intervêm – duas personagens femininas e duas personagens masculinas. Uma certa interação em ambos os lados – expressões nos lábios e olhares dinamizam e atravessam os tempos, atravessam a própria paisagem campestre e tudo religa a outra atmosfera. Lampejos de luzes no horizonte – linhas em ziguezague mostram a escuridão das nuvens no entardecer e o dourado do sol rasgando o negrume. As estrelas não são visíveis. Há harmonia[18] numa conjunção de forças opostas. A Harmonia é filha do deus da guerra, Ares, e da deusa do amor, Afrodite, e representa a força harmonizadora da ordem no mundo, a qual trabalha num nível pessoal. Ao mesmo tempo, é honrada como a mãe das Musas, como protetora e patrona (patronesse) das ciências e belas-artes. A idéia de harmonia das forças, no sentido de uma arte de equilíbrio entre as forças polarizadas e opostas, compõe de forma dinâmica e ordenada o papel de unificação dos opostos num só conjunto. Esta maneira de pensar[19] sobre música, tanto de Maier como também dos códigos figurativo de Giorgione, abarca a totalidade da criação, incluindo suas profundeza e interação com todas as coisas, num mundo total ordenado de

acordo com as medidas, os números e os pesos. Neste ponto de vista, na música não existe divisão no sentido de separação ou dissociação dos quatro campos, a celestial/divina, a cósmica/mundana, a psíquica/humana e orgânica/instrumental. Ao lembrar disto, quatro campos completam-se, pois são justapostos e complementares um em relação a outro. São como os degraus da Escada de Jacó mediando o Céu e a Terra. O encontro. Uma expressão alegórica e adicional à idéia cabalística dos quatro grandes mundos entre o Céu e a Terra que se justapõem e se complementam uns aos outros. Estes quatro mundos: mundo de Deus, mundo das Idéias, mundo das Formas e o mundo da Matéria têm suas analogias no sustentáculo médio em quatro estágios da árvore sefirótica, nos antigos ensinamentos judaicos e também nas analogias dos passos da Escada de Jacó, a qual é, às vezes, representada nos ensinamentos cabalísticos como tendo quatro grandes degraus principais. De acordo com esta doutrina, os passos da Escada de Jacó são quatro mundos colocados um sobre o outro, os quais não estão separados nem juntos ao espaço e ao tempo, mas interagem um com outro, aqui e agora. O mundo de Deus se justapõe ao mundo das Idéias, o mundo das Idéias se justapõe ao mundo das Formas e este volta e junta-se ao mundo da Matéria.[20]

Retornando agora a esta atitude para com a música, há certas analogias entre os quatro campos da música e os quatro degraus da escada celestial – o passo mais alto representa o mundo de Deus, corresponde à "Música *coelestis vel divina*", a música mundana, música cósmica e harmônica[21]. O próximo degrau abaixo; o terceiro, que representa o mundo das formas, corresponde à música humana ou música harmônica no Homem. E o último passo ou degrau da escada, que representa o mundo da matéria, de idéias e formas incorporadas umas às outras, corresponde à música *instrumentalis* e o equilíbrio harmonioso nas esferas terrenas, nas quais estão escondidas as centelhas douradas da divindade. Assim a representação musical e a visão dos tempos primitivos são como os passos da escada de Jacó, justapondo-se, permeando e ao mesmo tempo complementando-se de modo a construir um todo em que todas as partes trabalham juntas. Apenas a influência conjunta dos quatro campos pode nos dar a música verdadeira ou harmonia. Na apresentação da *Quadratura do Círculo,* emblemas 21, vêem-se alusões geométricas à unidade da quaternidade. O quadrado desenhado com quatro tangentes em torno do círculo interior é a apresentação de Maier das quatro esferas de fogo. No emblema 17, encontramos uma analogia adicional a esta profunda visão e esta idéia é

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

novamente ocultada. No emblema 19, temos os quatro irmãos tão intimamente ligados, juntos e fortemente unidos por laços naturais; caso um seja morto, todos morrerão imediatamente.

Para ter uma noção mais clara das amálgamas de representações em Giorgione, vejamos rapidamente *A Tempestade*, terra, água, fogo e ar em simbiose. União do céu e da terra. E as figuras do feminino e do masculino em oposição, que são frutos da vida e correspondem à força da natureza. A mãe segura o filho entre os braços e também pode ser a mãe terra. Os personagens são tipicamente representados num emaranhado contraditório em que um completa o outro na passagem das quatro estações do ano. E, simultaneamente, da mesma maneira é tempo, velho, e dentro dele nasce um bebê. No inverno, quando as colheitas deveriam ser feitas, as plantas já começam a crescer e assim por diante. Um jogo paradoxal. Bellini usou estas representações e figuras para sugerir ao casamento do inverno com o outono ou mesmo para aludir o casamento do duque Alfonso de Ferrara com Lucrezia Borgia. Bellini [22] pois estava próximo ao Egito e, como mestre de Giorgione, pode ter persuadido o aluno mais jovem a buscar significados numa mitologia além da greco-romana. Em o *Concerto Campestre*, vemos e assistimos a harmonia dos quatro elementos, significados expressos da música mundana e harmonia cósmica, a ordem harmônica no espaço, a harmonia das esferas. Tal idéia tem grande importância no pensamento e literatura alquímica; pensamento metafórico e alusivo ao hermetismo e ao neo-platonismo.

A harmonia deste concerto está relacionada à ordem harmônica nos seres humanos entre corpo e alma e também equivale à música humana enquanto harmonia unificadora das forças opostas presentes na alma humana, nos elementos da natureza, no destino e tudo se une às partes do homem, seu corpo e alma, como o faz a música, a qual é uma conjunção do racional e irracional. O fato é que estamos vendo cinema, memória e música, mitos, sagas e lendas, alegorias e ícones – todos juntos. Assim é a lenda de *Atalanta Fugiens* de Michel Maier[26]. Conta-se que, antes da confusão lingüística da Babel, a conversação entre os homens se dava principalmente sem palavras, numa forma puramente musical, tanto seus pensamentos e aspirações estavam sintonizados entre si que não necessitavam de linguagem falada. Mas esta união foi tão longe que os homens ambicionaram alcançar Deus e tornar o homem um deus, com uma torre alcançando os Céus. Então Deus barrou seus esforços colocando-os sob o jugo da linguagem. Uma lembrança deste tempo anterior ao caos de Babel persiste na música.

No entanto, a música terrena é ainda apenas um pálido eco da música universal, da qual os ouvidos terrenos raramente conseguem ouvir algo, pois perderam a habilidade de ouvir claramente, a qual estava presente no Paraíso, no início. A harmonia da música instrumental está relacionada à região da música audível, sonante praticada pelos homens, tanto vocal quanto instrumental, também busca o equilíbrio harmonioso dos contrapontos em oposição àquilo que é sentido e tocado na realidade material da sensação e percepção. Os instrumentos musicais, a ferramenta sonora, interagem ativamente na criação de sons. Assim, todos esses elementos da música caminham juntos e o homem percorre e pertence a todas estas regiões, tanto a terrena, orgânica, instrumental, quanto à da alma e do cosmo divino. Une-se à natureza para completar a harmonia e seus fragmentos de individualidade perdida. Neste sentido, há inúmeras analogias da música e harmonia com a alquimia presentes em o *Concerto Campestre* e *Atalanta Fugiens*, sendo os mais essenciais: A Sagrada Trindade: Pai, Filho e Espírito Santo; a *"Tria Prima"*: Corpo, Alma e Espirito e a Trindade Alquímica: Mercúrio, Enxofre e Sal (Atalanta, Hipomenes e a Maçã Dourada). Os três estágios do processo alquímico: o Nigredo, o estágio do caos e da escuridão; o segundo estágio alquímico, o Albedo, o estágio do branqueamento, a fase catártica do esclarecimento e iluminação; o terceiro estágio alquímico, o Rubedo, a vermelhidão do puro ouro.

Assim, o vigorosamente simbólico no pensamento musical da Antigüidade e da Idade Média incorporou a música como algo além da música audível, mas como representação da unificação básica do universo e da alma, do macrocosmo e microcosmo. Esta visão cósmica e metafísica da música junta-se à sua origem, o conhecimento da harmonia básica do universo[24], cuja representação terrestre está na percepção acústica. Daí se pode compreender a estreita ligação entre Música e Harmonia, consideradas equivalentes desde a Antigüidade. A música das esferas é uma teoria muito antiga; ela se reporta, pelo menos, até os gregos, particularmente à escola de Pitágoras. Dizia-se que cada um dos planetas e estrelas fazia música enquanto viajava pelos céus. Pitágoras, que havia eleborado as razões entre as várias harmonias de cada corda sonante, descobriu que havia uma correspondência matemática perfeita entre eles, e, como também estava interessado nos céus, notou que esses, do mesmo modo, se moviam de maneira ordenada; conjeturou que as duas coisas eram aspectos da mesma lei matemática perfeita que governava o universo. Se fosse assim, então, obviamente os planetas e as estrelas deveriam

fazer sons perfeitos ao se mover, exatamente do mesmo modo que a vibração da corda produzia harmônicos perfeitos.

"...os movimentos extremamente rápido desses grandes corpos não poderiam estar juntos sem som, especialmente desde que os percursos das estrelas estão ligados por uma adaptação tão natural que não poderia imaginar nada mais compacto ou unido. Pois algumas nasceram mais agudas e outras mais graves, e todas se movem com grande impulso, e de suas diferenças e desigualdades, uma ordem estabelecida de modulação não pode faltar nesse movimento celestial."[25]

A lenda de Atalanta traduz a união dos oposto, e, posteriormente a transformação. Conta como o jovem Hipômenes lançou as preciosas maçãs de ouro, uma após a outra, à frente dos pés de Atalanta na corrida, três vezes ela retardou o passo até apanhar as tentadoras frutas dotadas de um irresistível encanto amoroso, e, finalmente, enquanto juntava a terceira maçã, ela é superada por Hipômenes na corrida. Então possuída pelo amor, ela se rende voluntariamente. Tanto a música emblema de Maier como *O Concerto Campestre* são fugas. A fuga e a contenção poética. Dentre as várias figuras que se constelam à alma, a principal em Atalanta é a Imagem de uma Fuga do Feminino em relação ao Masculino, inicialmente ainda não-integrado, do feminino fugidio. O objetivo expresso dela é manter-se virgem: heróica, guerreira, o que explicaria o motivo de ter permanecido virgem por tanto tempo, motivo pelo qual fora exposta. No grego, TÁLANTA significa "sofredora", a "mulher que suporta!" Ela se inscreve nesta linhagem de mulheres virgens que não querem se unir ao masculino. Dedica a sua vida à deusa Ártemis, e era na caça aos animais que a destemida caçadora se realizava. Observa-se nesta guerreira a força, porém, na verdade era só aparente. Seu método era preciso: deixar seus adversários sair em frente com vantagem, depois ela voava como uma flecha, vencendo os seus pretendentes. E todos foram fatalmente feridos até o final das corridas. Ficou tão famosa por ser a primeira mulher a ser convidada à caça do javali; fato inédito para época, o que a fez adquirir mais fama ainda. Mas uma dor atinge a personagem da lenda, pois ela própria conseguiu abater o animal javali. Da forma como ela fora criada, livre entre os animais das florestas e das montanhas do que propriamente para ser uma deusa, ela andava só e armada com uma lança e enfrentava corridas com pretendentes. Seu desejo era permanecer na solidão das florestas, imersa e integrada ao mundo da Natureza. O casamento a transformaria num animal. Talvez uma profecia advinda dos oráculos. Como havia muitos

pretendentes, quem ditava as normas da corrida era ela; tinha vários truques para vencê-los, abatendo-os fatalmente. Uma fuga. Talvez a expressão das personagens femininas representadas em *O Concerto Campestre.*

Michael Maier associa Atalanta ao espírito mercurial, fugidio. Para ela, permanecer neste mundo era o ideal; um mundo pré-humano ou supra-humano, um mundo da incorruptibilidade, onde tudo permanece igual a si-mesmo. O amor e a criação rompem com isso. No caso da lenda, Afrodite ajuda Hipômenes a seduzir Atalanta com as maçãs douradas. Ele sabiamente orou para ela e pediu ajuda para que pudesse vencê-la, tarefa muito difícil até aquele momento. Afrodite lhe entrega os "Pomos de ouro" e com este truque consegue a transformação. Vê com os próprios olhos a estampa do nascimento da mulher a caminho de sua completude. Alegoricamente a união do masculino com o feminino. A união dos opostos e a transformação; o uno no duplo; o velho no novo; o feminino no masculino. São conteúdos alusivos à androgenia alquímica. Neste caso, a integração e inteireza para conquistar o brilho do ouro que a fascina nas maçãs douradas. O *Opus* faz com que Hipômenes sutilmente a alcance, mais e mais, vencendo a corrida. Atalanta cede ao amor; ela cede ao encontro com o Eros verdadeiro. *No Opus Alquimicum,* alcançar o autoconhecimento é importante, podendo-se observar três importantes passagens: o amor e a redenção pelo conhecimento tanto da obra como também de si-mesmo; o amor próprio daquele que manipula tal matéria com a permissão divina. Na interpretação alquímica é necessário utilizar os símbolos da própria linguagem como chaves para descobrir os sentidos ocultos na obra, um drama constante de transformações da própria alma e do destino da obra criada. Hipômenes, quando aparece, fixa Mercúrio e, ao copularem no templo de Cibele, Atalanta já é uma mulher. Ela já está na terra representando a vinculação da carne, dos impulsos mais básicos à matéria; a vivência regressiva do espiritual. Árvore da vida na Natureza, já existe uma conscientização; nasce um filho desta união. A obra. Ela já está na terra, mas não só aparentemente forte, e sim tal como a imagem de Cristo na cruz, fixado, nas mãos e no peito. Atalanta vive. As personagens de Giorgione e da lenda Atalanta estão todas contidas no vasto círculo da antiga equação música e harmonia, pois o pintor associa cenas e temas afeiçoadas à poesia, concerto, natura-naturata-natureza, bela e macia, interposta à cidade em todos os elementos representáveis. Neste caso, as coisas seguem seu curso natural; assim, nenhum acontecimento se antecipa em forma trágica. Tudo

segue uma harmonia musical que contém em si mesma uma grande variedade de fenômenos alquímico-filosóficos da unidade do universo na qual toda a multiplicidade das coisas criadas torna à sua origem; também na idéia de unidade do macrocosmo e do microcosmo interligados pelo princípio alquímico. O Uno primordial contém o todo de todos os fenômenos, visíveis e invisíveis, condensados em um e em todos e assim por diante. Deste Um primevo surge tudo o que há nos Céus, na Terra e sob a Terra; e tudo flui de volta novamente para este Um primordial. Na representação da *Quadratura do Círculo* de Maier, a analogia geométrica a isto é o grande círculo desenhado em torno do triângulo com o quadrado e o círculo interno com as energias polares de homem e mulher. E também os quatro personagens de *O Concerto Campestre* abarcam este todo, significando harmonia, quando dão à música um papel tão amplo.

O processo alquímico[26], em si, diz respeito à união, com enfoques filosóficos, contemplativos e uma investigação prática, sobretudo química, sobre as possibilidades de transmutação da matéria. O aspecto empírico da alquimia concerne a um esforço incansável em transformar a matéria pesada e rude em algo novo, um concentrado nobre através de dissolução, purificação, refinamento, destilação e, finalmente, transmutação. A mais alta meta é a transformação do negro saturnino (chumbo) no vermelho brilhante do puro ouro. Na retorta, o processo de transformação do grafite num líquido prateado refinado e, então, pela adição de cobre e ouro, num amarelo ou vermelho solar brilhante; presumivelmente nunca resultado em puro ouro. O processo como tal, suficientemente fascinante e convidando à experimentação, é similar a um processo de purificação, limpeza, transmutação e iluminação, sob o domínio da Alma e do Espírito.

No *Concerto Campestre*, dia e noite, alvorecer e anoitecer, nascimento e morte são duplos alquímicos em aspectos diferentes do poder criativo original da música, sem fim e sem começo. Este poder criativo, oculto, está presente em todos os níveis da obra como princípio atemporal da vida. Com a grande potência alquímica do universo, transforma-se quando se opera no ventre da natureza. A potência alquímica transforma as substâncias na retorta em ainda mais preciosas concentrações. Ele repete os eventos macrocósmicos no domínio microcósmico e, por meio disso, combina arte e natureza numa só unidade. Enfim, atua na retorta com o desejo espiritual de transmutação, pesquisa o encontro com a "Pedra dos

Sábios", o *"lápis philosophorum"*, o ouro espiritual interno, a busca da mais alta sabedoria. Pois é um reflexo da luz eterna, um espelho imaculado do trabalho de Deus.

Michael Maier dá lugar especial à sabedoria e a coloca na figura de uma mulher, juntamente com a Árvore da Vida, combinada com a fuga e um discurso. No ponto médio de seu tratado (Emblema 26), tudo é baseado na Sabedoria, pois ela personifica a prática, isto é, toda a ciência da alquimia e a experiência prática são correlatas. Em suas mãos, ela fez duas bandeirolas com os textos de "Sabedoria de Salomão": "Saúde e vida longa estão em sua mão direita. Glória e riqueza sem fim em sua mão esquerda". O discurso anexo contém muitas citações das Sagradas Escrituras e indica a origem religiosa sobre a qual se baseia o trabalho. Sem sabedoria, a humanidade viveria na morbidez. Ele escreve: *"É a Sabedoria que opera em todas as coisas e penetra em tudo. À direita ela alcança o Oriente, à esquerda o Ocidente e ela abraça toda a terra. Quem a ama, ama a vida e aqueles que a buscam cedo serão preenchidos de alegria"* (Sirach 4-12). E, *"Os que estão junto dela são imortais e em sua amizade é puro deleite, pois em sua companhia não há amargura e na vida com ela não há dor, mas prazer e alegria"*. (Sabedoria 8-16); *"Ela é uma árvore da vida para aqueles que se agarram a ela; aqueles que a têm firmemente: são chamados felizes"* (Provérbios 3-18). A fuga relacionada tem como tema *"O fruto da Sabedoria humana é a Árvore da Vida"*. Nesse sentido, o cânone em dupla oitava expressa simbolicamente a sabedoria alquímica, a Pedra da Sabedoria ou o Filho Filosófico, e indica o novo nascimento espiritual. Isto significa o renascimento do homem interior oculto a partir do Espírito dos sábios. Assim o verdadeiro alquimista está profundamente ocupado (ligado) com a libertação da centelha da Divina Sabedoria, aprisionado na escuridão da matéria, libertando-a numa nova vida.

Desde o início da nossa era, são quatro as principais fases do processo alquímico de transmutação. O estágio de *Nigredo*, como o caótico, desordenado, a condição bruta da matéria, tanto presente primitivamente quanto produzida através da divisão de elementos e corresponde ao *Nigredo* alquímico, pode existir no domínio da alma uma condição de escuridão psíquica, confusão caótica, inconsciência e uma dissociação de energias. Assim é a principal fase do desenvolvimento espiritual e diz respeito ao autoconhecimento, ao reconhecimento de si próprio no curso da vida e existência. É um período marcado por fraquezas das forças, erros, enganos, imperfeições e necessidades. Neste momento ocorre a falta de discernimento em relação à sombra pessoal, com relação à obra em criação. Mais ou menos inconsciente.

Expressa-se, entre outras formas, através da projeção de nossas falhas sobre os outros. A sombra individual contém a soma de todos os conteúdos inconscientes, suprimidos na mente e porque há nela algo de inferior, primitivo e desprazeroso, em que a pessoa age com repulsa e afastamento dos aspectos obscuros, negros do lado interior retardado em seu desenvolvimento e somente a partir disso há liberação das centelhas douradas do conhecimento interior, trazendo-as à luz da consciência. A área sombria e escura freqüentemente se encontra em grande contraste em relação à luz, o lado consciente das pessoas, com sua fachada quase sempre muito polida e ajustada encobrindo o caos subjacente. Assim, sempre há renovação a partir da experimentação do escuro interior da matéria, bem como nas escuras profundezas da alma, mas em todos as fases estão ocultas as centelhas de ouro da presença divina, aguardando liberação. Mas este processo de desenvolvimento não é linear. O movimento em curso, no processo alquímico, pode ser visto e comparado à fuga de Atalanta da perseguição de Hipômenes e também em o *Concerto Campestre,* pois no fim da fuga Hipômenes traz os Pomos de Ouro. Da mesma forma, as personagens de *O Concerto Campestre* cantarolam o sublime concerto dos quatro elementos. São conteúdos dinâmicos em contínua transformação.

Nos trabalhos de Maier, a estrutura em fuga permanece a mesma em todas as 50 composições, enquanto as fugas individuais oferecem sempre novos temas e formação das vozes. Cada fuga, em si, pode ser considerada como uma imagem musical da totalidade da alma humana e das forças móveis e polares nela contidas. Atalanta e Hipômenes, assim, os opostos operando na alma fogem um dos outros e lutam entre si. No *Concerto Campestre* há também oposições entre o masculino e o feminino, cidade e campo, alaúde e flauta, poesia e harmonia ou as diferentes e possíveis atitudes de extroversão expansiva e introversão contemplativa expressas nos gestos das personagens, que são calmamente contrárias umas às outras. Assim, o processo alquímico de transmutação está ligado ao eterno processo de morte e renascimento. Fuga. Uma das mais explícitas analogias a isto é o evento musical, como expressão de vida através de um som igualmente nascido, extinguido e renovado. Simplesmente através do toque, e da passagem de um tom e o novo nascimento do seguinte, surge uma linha musical, ou alguma forma de seqüência sonora.

No cinema, na maioria das vezes, a música e os sons são usados intencionalmente para provocar e introduzir o desejo de fuga aos espectadores, principalmente quando a imagem não

se mantém artisticamente na cena mostrada. Ou também no contraponto estilístico, como uma distorção necessária ao material visual na percepção do espectador comum, potencializando os efeitos sobre a imagem, tornando-a mais pesada ou mais leve, mais transparente e sutil, assim por diante. Novamente os efeitos da união dos opostos, algo alquímico e sem alma, grosseiro. Mas é através da música e do som que o diretor pode ampliar as esferas de percepção da imagem visual e também do próprio espectador e, assim, conduzir a história mostrada para uma determinada região ainda não observada, condensando novos significados e novos interstícios interpretativos.

No interjogo entre imagens e sons[27] do cinema encontramos o contraponto expresso no contraste das imagens. No caso da linguagem musical, há uma melodia principal, denominada fuga, a que se sobrepõem linhas melódicas em progressão simultânea. Este gênero musical possui também estilo figurado, polifônico e puro em sua rigorosidade. Cultiva primordialmente a independência linear, a participação temática, expressão do fluxo horizontal de todas as vozes em oposição ao gênero compositivo, caracterizado pela escritura harmônica cuidadosamente coordenada aos acordes e vibrações dos sons com uma voz que leva a melodia enquanto as outras vozes participantes atuam como mero acompanhamento ou recheio. É uma composição, ou técnica de composição, na qual os temas são prolongados e transformados principalmente por motivos imitativos. Na seção da abertura, há exposição do tema ou o assunto principal é anunciado de maneira forte, depois a segunda voz entra como resposta, isto é, o mesmo tema é retomado de diversas maneiras ainda quando a primeira prossegue. Este procedimento repete-se várias vezes em oitavas diferentes até que todas as vozes sejam expostas e estejam completas. Uma indicação extra do assunto ou da resposta que seguem na exposição é chamada uma entrada redundante. No jogo de tais entradas há uma espécie de contador expondo os temas da obra. A exposição é única e essencial para a definição de uma parte da fuga, mas a maioria das fugas prossegue com uma entrada adicional ao assunto e pode ser separado pelos episódios, temas e imagens, sempre baseados no material da exposição inicial. As entradas médias, normalmente nas chaves – tema à exposição dominante, podem tratar o tema com entradas sobrepostas ou variadas de alguma maneira no momento da execução, em que os valores atribuídos às notas são alongados, diminuídos e encurtados numa inversão de cabeça para baixo do assunto tema. Uma entrada sonora falsa do assunto começa,

mas não o termina. A entrada final do assunto está geralmente relacionada à chave tonal final. Ao olharmos para *O Concerto Campestre*, de Giorgione, tais significações estão ocultas, mas a mulher de pé à esquerda, trata-se da poesia, está de costas para os três músicos e ao mesmo tempo segura o cântaro. Poesia e harmonia na mesma personagem. Inscrevem-se as imagens em movimentos do cinema no qual, neste momento, podemos denominá-las de concerto sonoro das imagens e sons em movimento. No caso do cinema, sempre sonoro, em que o material é propriamente a música ou som, acima de tudo é uma intersecção em conflito entre som e imagem. Por contraste ou por semelhança na apresentação dos temas das personagens, vão organizando sentidos e significados intrínsecos à história narrada. Freqüentemente nestas composições entre imagem e som do cinema encontramos o som liberalizado na estilística daquilo que é mostrado enquanto imagem, ou seja, o som e a música adquirem conotação naturalista e não ressoa no mundo em confronto de forças inerentes ao movimento da vida.

As representações da música e do som no cinema expressam uma ação real que transmigra de outras temporalidades para a tela na atualidade. Nela, tanto a atmosfera musical da realidade, como também situações contrastantes e opostas do som, podem exprimir incisivamente significados profundos e conflituosos da realidade e sobrepor-se e diluir-se como uma profundidade ilusória. Às vezes cabe à música e ao som diminuir o estranhamento quanto à exibição da imagem, uma vez que eles aproximam significados da realidade representada na tela, dando o acabamento acústico e o sentido mais profundo ao material visual ausente; transitam pelas imagens costurando a perspectiva e o olhar. Nas imagens em movimento, atuam progressivamente na justaposição de sentidos que acompanham a ação em contraste com o som. Como no passado e hoje, a música e o som dão suporte rítmico às ações impressas visualmente na tela. E assim era, talvez por não existir relação narrativa orgânica entre som e imagem. Os aparatos técnicos modernos de sincronização de sentidos ditam um repertório de músicas e som – tema facilmente reconhecíveis para os ouvidos do grande público, cujos títulos apenas ilustram e realçam cenas projetadas, numa tentativa de associação e interação entre os sentidos já expressos na imagem, que são sons do mundo visível e refletido na tela. Os emblemas sonoros alquímicos são uma miragem, alusão às coisas e imagens, no duplo contrapontístico e na primitiva unificação de sentidos sonoros. A operação sonora no cinema remete o espectador às reminiscências de uma imensidão de temas, conflitos e fugas

sobrecarregadas de espiritualidade material, nos quais a nota – limite e parte orgânica de uma indescritível vibração densa – é às vezes o esvaziamento empobrecido estético moderno.

[7] **Atalanta fugiens**, discurso 6, p.35

[8] Kicher, Atlhnasius. Misurgia Universalis, 1.662 In Roob, Alexander, **Alquimia e misticismo**. p. 89.

[9] À primeira vista, uma busca pela cor luminosa são respostas intuitivas às representações da natureza -- uma perseguição, sobretudo, um consentimento dos pintores venezianos dos séculos XIV e XV, começando por Giovanni Bellini e seus estudantes, centraram suas atenções para a superfície profunda das coisas, a cor e a textura, uniforme na pintura própria. Com Giorgione, um dos estudantes de Bellini, o renascimento elevado veneziano começou verdadeiramente. Embora morresse muito novo de peste bubônica, as influências de Giorgione eram enormes, o que os historiadores da arte denominam movimento giorgionista. Para a apreciação confidencial, introduziu assuntos novos e também novas cenas: pastorais, mitológicas com fortes alusões à alquimia e ao hermetismo. A uma extensão inusitadas aos assuntos preliminares presentes nos seus trabalhos, podemos destacar o lirismo poético do tempo, o lirismo de suas pinturas foi projetado para deleitar-se e refrescar e refrescar-se. Paisagens com a predominância da cor verde. Um mundo bucólico em contraponto com as urbes que se desenha ao infinito. O movimento da luz e da sombra quase imperceptíveis, numa atmosfera macia da paisagem e as figuras envolvidas em algum tipo do mistério. Sempre. Em Giorgione, mais do que noutros, a paisagem transformou-se numa extremidade se misturando aos personagens. Era um motivo criativo e poético relacionado à ação dos personagens, mas não passa de uma representação. Buscas pela cor luminosa da natureza – uma perseguição, sobretudo pela diversidade e inovação técnica e estilística. Bellini dominava novos meios de pigmentação do óleo sobre tela e algumas de suas práticas são remanescentes da pintura sobre têmperas. Planejou com cuidado, definindo os elementos de suas composições cujo ápice estilístico é expresso no contraste. Nas obras de Giorgione percebe-se o trabalho sem o envolvimento direto de desenhos preparados e detalhados. Radiografias de suas obras revelam que as figuras foram mudadas, adicionadas, ou removidas – evidências de liberdade de expressão ao lidar com conteúdos da forma. Giorgione também desenvolveu trabalhos em painéis de lona e o pincel de madeira, o sustentáculo quase lúdico das mudanças técnicas aplicadas à pintura. Em vez de pintar a luz obscura em contrate com terra claro, Giorgione opta por uma terra mais escura e pintou-a progressivamente de mais escuro a uns tons mais claros. A luz parece emergir da escuridão. A lona tecida incentivou um teste padrão aparentemente mais livre – um que quebra acima da superfície com texturas luz-refletindo, a grosso modo, tons transparentes. Fontes. LUCCO, Mauro. **Giorgione**. Milano: Electa, 1995. KAMISKI, Marion. **Maestri Dell`Arte Italiana. Tiziano**, Germany: Könemann, 1998. E também VASARI, Giorgio. **Le vite dei più eccellenti pinttori, scultori e architetti**.

[10] O conhecimento da carreira e da vida de Giorgione é proporcionalmente inverso à sua importância artística. Temos poucas informações sobre sua vida e o que temos são remanescentes de documentos que indicam mais ou menos a influência de Bodega e de Belline e de seus alunos tais como Tiziano. Apenas cinco pinturas foram assinadas por sua mão. Muitas de suas pinturas foram feitas confidencialmente para mecenas e também assinadas pelo seu mestre, assim os típicos registros que documentam essas relações envolvem grandes comissões religiosas e não estão disponíveis. A dificuldade em levantar fontes a respeito e também em distinguir os trabalhos do artista é grande. Os historiadores preferem ver e dissertar sobre *O Concerto Campestre*, como sendo um painel de Giorgione, mas uma pintura finalizada por Tiziano, isso, pelo fato de ser o mais novo dos alunos de Giovanni Bellini e, portanto, incorporar em seus trabalhos as próprias inovações de Giorgione. Fontes. LUCCO, Mauro. **Giorgione**, Milano: Electa, 1995. KAMISKI, Marion. **Maestri Dell`Arte Italiana. Tiziano**, Germany: Könemann, 1998. E também VASARI, Giorgio. **Le vite dei più eccellenti pinttori, scultori e architetti**.

[11] Almeida, Miltom José. **As idades**, mímeo, p. 05.

[12] O Mito de ATALANTA é feminino, fugidio, inicialmente não integrado.O tema central do Mito é a união dos opostos e, posteriormente, uma transformação.Logo depois de seu nascimento, Atalanta, a heróica donzela que tanta fama conquistaria na caça ao javali de Cálidon, foi abandonada numa floresta por seu pai, que desejava descendentes masculinos. Nas montanhas, uma ursa (cuja cria tinha sido morta) encontrou o bebê chorando e levou-a à sua caverna, onde a alimentou com seu próprio leite. Certa vez, quando uns caçadores passavam por aquela região, encontraram a criança, levaram-na consigo e a criaram. Atalanta cresceu nas frescas montanhas recobertas de florestas da Arcádia. Era forte e ágil como uma gazela. O ar fresco e o sol haviam-lhe bronzeado o rosto e o corpo, mas a sua beleza era igual à de uma ninfa da floresta, ou à da virginal deusa Ártemis. Assim ela vivia pura e orgulhosa na solidão das montanhas, desprezando a mão de um marido. Seu maior prazer era caçar, a pé e armada com a lança. Atalanta é um emblema da fuga do feminino, inicialmente ainda não integrada. Ela se inscreve nesta linhagem de mulheres virgens que não querem se unir ao Masculino. A bela caçadora de pés ligeiros, Atalanta, que podia correr mais rápido que o

vento. Em todo caso, ela somente desejava casar-se com um homem que fosse igual a ela. Portanto, decidiu desposar apenas aquele que vencesse numa corrida. Com suas FLECHAS ela matava todo pretendente que fosse incapaz de correr mais rápido do que ela. Eventualmente foi vencida por Hipômenes, um descendente de Poseidon, que a superou com ajuda de três maças de ouro que foram dadas pela deusa Afrodite. IMPELLUSO, Lucia. **Dizionari dell'arte: eroi e dei dell'antichità.** Milano: Electa,2002.

[13] Cícero, **De re publica**, séc. 1 ªc. ed. Estugarda, 1979 in Alquimia e Misticismo. P. 89.

[14]Vítor, Hugo de São. Didascálion: **Da Arte de Ler**. Petrópolis: Vozes, 2001.p. 99

[15]Vítor, Hugo de São. Didascálion: **Da Arte de Ler**. Petrópolis: Vozes, 2001.p. 99

[16]Vítor, Hugo de São. Didascálion: **Da Arte de Ler**. Petrópolis: Vozes, 2001.p. 99

[17] Vítor,Hugo de São. Didascálion: **Da Arte de Ler**. Petrópolis: Vozes, 2001.p.99

[18] Harvey, Paul. **Dicionário Oxford de Literatura Clássica: Grega e Latina**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p.260.

[19]Natureza, filosofia, alquimia e psicologia oferecem muitas analogias a estas quatro regiões, por exemplo os quatro elementos: fogo, água, ar e terra; os quatro temperamentos: sangüíneo, colérico, fleumático e melancólico, os quatro estágios principais do processo alquímico: 1° - o estágio caótico da escuridão, a Nigredo ou negrume; 2° - o estágio do clareamento, a Albedo ou embranquecimento; 3° - o estágio do nascimento da luz, o Citrinitas, ou amarelecimento; 4° - o estágio do levantar do sol, a Rubedo, ou avermelhamento luminoso do puro ouro.A mesma analogia é também encontradas nas quatro principais fases do processo psíquico do desenvolvimento interno, o processo de individuação: 1 - A fase caótica da escuridão psíquica, dissociação e total inconsciência; 2 - O estágio catártico de clareamento – esclarecimento; 3 - A fase da educação, educação adicional e auto-educação, que segue a fase do inicio da percepção e compreensão; 4 - A fase de mudança e transformação com o encontro da própria tarefa individual e o reconhecimento da inter-relação religiosa fundamental entre o Homem e Deus. MAURIZIO, Calvesi. **Art Dossier. Arte e alchimia.** Firenze:Giunti, 1986. ROOB, Alexander. **Alquimia e misticismo**. Lisboa: Taschen, 1997. JUNG, C.G. **Psicologia e alquimia**. Petrópolis: Vozes, 1990.

[20] ZOHAR. **Il libro dello splendore**. A Cura di Elio e Ariel Toaff, Milano: Editrice Esperienze, 1991.

[21]Para Hugo de São Vitor, há três tipos de músicas: do universo, do homem, dos instrumentos. Uma concepção trinária da existência introduz uma grande novidade, acrescentando à filosofia as ciências mecânicas e divide em quatro partes: teórica, prática, mecânica, lógica. A teórica se divide em teológica, matemática e física; a matemática compreende aritmética, geometria, astronomia e música. A prática se divide em solitária (ética, moral), privada (economia dispensativa), pública (política, civil). Mecânica engloba sete ciências: manufatura da lã, armadura, nagegação, agricultura, caça, medicina, lazer. A lógica se divide em gramática (arte de escrever) e *ratio disserendi* (arte de argumentar); a arte de argumentar se divide em demostrativa, provável e sofística; a provável se divide em dialética e retórica. Em Méier, ambos os tipos de música, a teórica e a prática, têm o mesmo lugar e, juntas, complementam-se uma a outra, formando a assim chamada "*Ars música*", a alta arte da música, que, na Idade Média, pertencia às Sete Artes Liberais (compreendendo o *Quadrivium* Aritmética, Geométrica, Música e Astronomia – e o *trivium* – Gramática, Dialética e Retórica) que constituíam a educação erudita da época. Música teórica e música prática formam a unidade total *"Ars música"*, constituindo-se em opostos, complementando uma a outra para tornar uma unidade simples. Há várias analogias para esta maneira unificada de conhecimento. Neste caso consiste em dois pólos opostos, tais como energias masculinas e femininas, teoria e prática, ciência e fé, espírito e matéria, consciente e inconsciente, etc. Em Maier e *Atalanta Fugiens* pode pontuar idéias alquímicas por intermédio de temas mitológicos que foi uma tendência que culminou a partir do início do século XVII. De fato, raramente esses temas são representados em textos alquímicos anteriores ao século XV. Baseado na idéia de que nas lendas, fábulas e mitos oriundos da antiguidade fosse veículos para transmissão de conhecimentos secretos, que seriam desvelados apenas por iniciados, essa tendência manteve influências até a segunda

metade do século XVIII. MAURIZIO, Calvesi. **Art Dossier. Arte e alchimia.** Firenze:Giunti, 1986. ROOB, Alexander. **Alquimia e misticismo**. Lisboa: Taschen, 1997. JUNG, C.G. **Psicologia e alquimia**. Petrópolis: Vozes, 1990.

[22] Giovanni Bellini (1431 /1516), popularizou novas técnicas do óleo sobre tela. Muitos historiadores da arte atribuem a ele o crédito de ter transformado Veneza no mais importante centro do renascimento. No inicio do seu trabalho interagiu significativamente com o seu cunhado Andrea Mantegna. Religioso, perfeito ao trabalhar o contraste luz e sombra, preferiu assuntos e retratos nos quais ocupou-se ao longo de sua carreira, em harmonia técnica, um certo romantismo imaginativo, ao passo que seu mestre prende-se a precisão rígida no que tange à forma. Bellini dirigia um ateliê, tendo com alunos Giorgione e Tiziano, como era comum na época, o mestre assinava as obras criadas em sua bodega como de própria autoria. É conhecido por incorporar nas próprias obras as inovações materiais e responder às influências de artistas mais novos, incluindo seus próprios pupilas. E foi nessa atmosfera que Giorgione obteve os mais revolucionários resultados. VASARI, Giorgio. **Le vite dei più eccellenti pinttori, scultori e architetti**.

[23] Votamos a música das esferas e harmonia das esferas remonta ao filósofo grego Pitágoras(570-496 a . C.) Segundo uma lenda contada, quando Pitágoras ouviu os diferentes sons produzidos pelos martelos de uma oficina de ferreiro, percebeu que os valores dos sons podem ser expressos em relações quantitativas, e portanto em valores numéricos e em proporções geométricas. Servindo-se de instrumentos de cordas, descobriu a relação existente entre as freqüências das vibrações e a altura do som. De acordo com a teoria de Pitágoras, todo o universo é composto de harmonia e número. Tanto a alma microcósmica como o universo macrocósmico teria sido unido segundo relações de proporcionalidade ideais, que se exprimem numa gama de sons. A altura das notas de cada planeta na escala de tons celestial regular-se-ia pela velocidade de sua rotação, estando as distâncias entre eles relacionadas com os intervalos musicais. Depler veio tornar o sistema mais complexo, na medida em atribuiu a cada planeta uma completa gama de tons. A seqüência que julgou ter descoberto para a terra (mi Fa Mi) indicou-lhe, pouco depois da eclosão da Guerra dos trinta anos, que "no nosso vale de lágrimas, é a miséria e a fome que imperam. Segundo o Gênesi 4, 21, Jubal, um descendente de Caim, seria o pai de todos os tocadores de cítaras e de flauta. Para Kepler, ele não é outro senão Apolo e supõe que, por detrás de Pitágoras se oculta Hermes Trimegisto. MAURIZIO, Calvesi. **Art dossier. arte e alchimia.** Firenze:Giunti, 1986. ROOB, Alexander. **Alquimia e Misticismo**. Lisboa: Taschen, 1997. JUNG, C.G. **Psicologia e alquimia**. Petrópolis: Vozes, 1990.

[24] As fases alquímicas correspondem muito proximamente aos estágios de transformação que o interior humano atravessa durante o curso de seu desenvolvimento. **O estágio de purificação e embranquecimento,** o Albedo, como a fase catártica da limpeza e purificação; **o estágio do amarelecimento ou Citrinitas,** como fase de transição do clarear de Albedo para o romper do amarelo; o primeiro estágio de reconhecimento de si próprio, reconhecimento do próprio lado escuro e a dor psíquica resultante, é seguido pelo 2° estágio (correspondente ao estágio alquímico da Albedo): a fase catártica de arranjo e clarificação. A esta 2ª fase de desenvolvimento pertence também o confronto com o lado interno contra-sexual, com o lado feminino no homem (Anima) e lado masculino na mulher (Animus). O reconhecimento, desenvolvimento e integração do elemento psíquico contra-sexual é tão importante para o homem quanto para a mulher. O lado feminino não desenvolvido no homem deixa-o mal-humorado, irritadiço, suscetível, insatisfeito, depressivo. Por um lado ele é efeminado, por outro suas reações são muito rudes. Mas então o desenvolvimento do lado feminino do homem de modo saudável cria uma verdadeira (genuína) habilidade para o amor na área psico-espiritual tanto quanto na área biológica, e isto se manifesta em sua forma mais elevada, como o poder de sabedoria da alma. É análogo na mulher. Quando o lado masculino da mulher permanece não-desenvolvido, ela se comporta com uma intolerável obstinação, severidade desagradável e rudeza. Quando seu lado masculino é libertado da supressão é completamente desenvolvido e integrado, então há um positivo efeito como iniciativa, coragem, profundidade espiritual e voracidade.Este processo psicológico do desenvolvimento dos lados contra - sexuais internos como requisito para o desenvolvimento no caminho da autodescoberta tem sua analogia alquímica na figura do "Rebix" ou hermafrodita (Emblemas 33 e 38). Após este 2° estágio de arranjo e classificação dos diferentes processos e conexões psíquicas, segue-se, como terceiro estágio (análogo à fase alquímica de Citrinitas), o estágio de educação e auto-educação. Aqui o conhecimento obtido é transladado para a vida ativa.**O estágio do envermelhecimento, rubedo ou rubefáctio,** como o surgimento do puro ouro vermelho. (Algumas vezes os estágios de Citrinitas e Rubedo são considerados como um único estágio, e desta maneira a seqüência das fases se dá em 3 passos: de Nigredo através de Albedo para o Rubedo). Isto leva diretamente ao 4° dos principais estágios do desenvolvimento, correspondente ao alquímico Rubedo, que traz o alvorecer,

o nascimento do sol no qual a pessoa que passa pelo processo muda para uma personalidade madura, consciente de suas responsabilidades e ciente de ter experienciado a mais profunda conexão da existência. Este é o estágio no qual apenas – através da graça – pode ser experimentado o nascimento, o homem espiritual que transcende a natureza, uma renovação da personalidade, encontrando a ponte média entre os pólos, e o centro virtual de todo o ser. Este momento do nascimento da personalidade maior é conhecido como esclarecimento ou iluminação e poderosamente também chamado "O Fogo Central" ou "O Reino de Deus dentro de nós". MAURIZIO, Calvesi. **Art dossier. arte e alchimia.** Firenze:Giunti, 1986. ROOB, Alexander. **Alquimia e misticismo**. Lisboa: Taschen, 1997. JUNG, C.G. **Psicologia e Alquimia**. Petrópolis: Vozes, 1990.

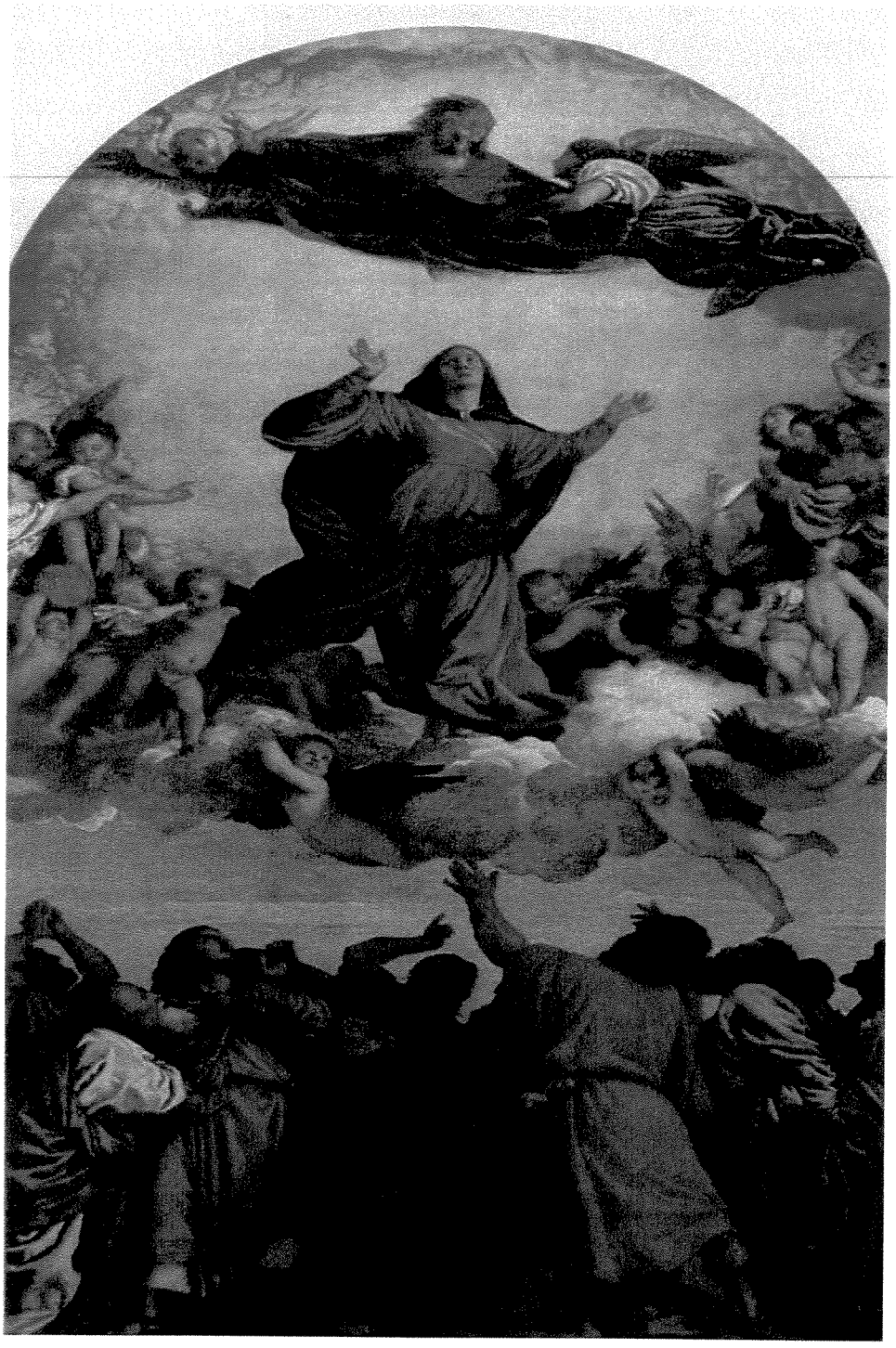
[25] Benthius, De institutione musica, quoted in Source readings in Music Histori, Oliver Strunk , New York e Co, 1950 p.84; citado por Schafer Murray, Ouvido Pensante, São Paulo: Editora da Unesp, 1991.p.166.

[26] Ver nota 24.

[27] Diante disso não podemos perder de vista os sentidos os sentidos órficos da música. Vejamos parte da lenda. Entre as nove musas, filhas de Zeus, as deusas das belas-artes e das ciências, a musa Polyhymnia é adorada como deusa do canto e Euterpe como deusa da música instrumental. Apolo, o deus da luz e da sabedoria, o curador e o deus-sol são, ao mesmo tempo, deus do canto e da música. Dionísio, o deus das forças de crescimento nas plantas, do vinho e da embriaguez, é adorado como o protetor. E Pan, deus dos pastores, dos caçadores e dos pequenos animais é adorado como inventor do syrinx. O último par representa simbolicamente as forças da terra, aplicadas para trazer o desenvolvimento fecundo e para criar o som musical a partir da terra. A figura mítica do cantor semidivino Orfeu, o grande músico e amante, o qual viajou em vida pela terra da morte, tem representado desde os tempos remotos o poder da música para liberação, independência e derrota da morte. No antigo Egito, Osiris foi adorado como deus da música e poesia. HARVEY, Paul. **Dicionário oxford de literatura clássica: grega e latina**. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1998. IMPELLUSO, Lucia. **Dizionari dell'arte: eroi e dei dell'antichità.** Milano: Electa:2002.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

IMAGENTES



Tiziano, **Assunzione di Maria in cielo**(assunta) 1516-18. Óleo sobre tela, 690x360cm. S. Gloriosa de Frari, Veneza, Itália.

Seu *e-mail* me deixa cheio de alegria. Por esses dias andava meio desconfiado de tanto silêncio. Mas sempre dou razão às pessoas que se dedicam à beleza. Por aqui tudo na mesma. Não chegou nenhuma notícia sua, nem palavras rápidas, nem nada. Mas logo fiquei imaginando como está ocupado nos últimos tempos. Enfim, chegou uma mensagem sua e logo fui invadido de felicidades. Sempre envie notícias para contar o que está se passando por aí.

Desde o início – primeiros passos, estudos – é preciso estudar, realizar uma "amostragem" entre o cristianismo e suas reverberações na educação da alma, caso se queira construir um *corpus* sobre estilhaços da cultura anterior ao cristianismo, a fim de "compará-lo" aos ícones centrais de nossa cultura atual. As imagens do cinema são imagens agentes nas quais me esquivo em busca de aprofundamentos. Esta criação é *"animada"* por *"fragmentos"* das narrações bíblicas, de seus mitos e alegorias – tensões, desejos de materialização e a transformação das *"imagens-mítico-hebraico-cristãs"* em suas origens e formas plásticas, literárias presentes no programa visual educacional do cinema, e a configuração histórica desses códigos, ícones e emblemas, agentes na memória contemporânea.

Certo dia, há pouco tempo, visitava a capela Santa Maria Gloriosa do Frari, Veneza, Itália e deparava-me com a imagem refletindo luzes e inundando os olhos com os traços do desenho e cores – que animam as retinas e dilatam pupilas. Naquele momento, concentrava algo na projeção do cristalino sombrio que não conseguia muito bem nomear. O interesse pela suposta imagem juntou-se a uma postura cultural e sensorial, depois de folhear um livro de história da arte, pois novamente deparava-me com a imagem lá na página cento e quinze: era a tela de Tiziano, *Assunzione di Maria in Cielo.*[28] Foi uma das últimas imagens em que pus o olhar, naquela manhã. Eu me disse, então, silenciosamente, com um espanto que jamais pude prever: *"Vejo nos olhos e na face dela os olhos e a face de tantas outras"*. Outra vez, eu falava desse espanto para uma amiga, mas como ninguém parecia compartilhá-lo, nem mesmo compreendê-lo, *"a vida é, assim, feita a golpes de pequenas solidões a caminho da luz"*, mas me esqueci completamente que já havia dito isso uma vez no inverno passado. A partir desse momento de unificações de sentidos, tive clareza que tal tela também era uma imagem agente presente nas telas do cinema. Emblemas e sinais corporais inscritos no movimento e cor da película dos filmes e também no óleo sobre a tela de Tiziano, dessas coisas, todavia, eu não chegava a separá-las, um material do outro, pois não sei qual é mais importante, ambos são partes da educação da alma. Na

contemplação das imagens, tanto da pintura como das camadas espessas de luz e sombra do cinema há significações e cada um as vê de acordo com um repertório de memórias e afetos muito próprio e entendimento pessoal, ético, estético e político. Tais projeções luminosas são captadas por uma infinita rede de fibras nervosas dos meus olhos. As imagens revelavam-se em luz e volumes, adentram aos cones dos nossos olhos. A partir dessas informações, portanto, via nessa conjunção de imagens uma imitação estilizada das ações humanas de personagens centrais de nossa cultura. O bom exemplo, virtudes e vícios. Tons, cores e linguagens realçam detalhes espirituosos, dos quais a tragédia e o drama, expressos nas telas do cinema, narram de forma quase eterna, em diferentes tempos e épocas. A imitação estilizada em diferentes técnicas materializa-se nas ações das personagens – retratos e narrativas alegóricas de um sistema político condutor da piedade e temor – realiza a purgação das emoções dos personagens e espectadores somente pela transferência, projeção e identificação – luz.

O circuito conecto das temporalidades das imagens do cinema, ora ocultado, ora revelado – estilhaços em movimento, luz, cor e som, seja em imagem visível, seja nas mensagens de sentido moral, político e estético, traz uma rede de enunciados encontrados somente nas formas e instauração de mitos. Imagens e locais memorísticos.Tais referências expressam uma crise de transparências, pois o mito não possui aquela força integral de outras épocas de nossa história e dentro dessa mesma crise é recuperada como expressão pictórica de sistema político. Talvez, no imenso mar de significados dos livros dos *Atos dos Apóstolos*[29], podemos encontrar sinuosidades sobre as raízes das imagens agentes e do programa visual do cinema.

São Paulo tornou-se fundador da religião cristã[30] e converteu preceitos morais, suas conseqüências, que, amiúde, confundem a mente por inúmeras obscuridades. Nesse sentido, dificilmente podemos realizar uma construção unitária, sem conhecer antes e sumariamente, em cada gênero dos primórdios do Cristianismo, e, por assim dizer, alguns princípios certos da função de uma fé. As cartas de Paulo, enquanto escritos ocasionais, não oferecem um quadro sistemático e exaustivo de uma teologia primitiva. Partindo da palavra grega "Epístola", tem-se o significando de missa – carta, missiva. Foram escritas não para um povo ou uma cidade, mas para uma civilização. Os atos dos apóstolos, nos primórdios da fé cristã entre os pagãos, a história da igreja nascente, narram os feitos dos apóstolos – onde são chamados *Atos dos*

Apóstolos. Outorga tradições, nas quais podemos ter parciais identificações com a educação visual do cinema. Ao ler e perceber o acenar de imagens do passado no presente, percebemos também a inserção de novas e velhas temporalidades culturais e artísticas que persistem, incomensuráveis, nos códices de interpretações artísticas e culturais. Essa idéia afasta de imediato a pretensão de qualquer acesso a uma identidade original, pois estamos estabelecendo determinadas interações simbólicas – tecidos de ligação e linhas que entrelaçam tempos nos interstícios das imagens da memória. Além. O passado é uma incógnita e irrepresentável.[31] Na distância temporal ultrapassar as barreiras, fronteiras e limites da cronologia. O presente não é simplesmente uma ruptura com o passado – uma descontínua persistência desconexa e deslocada.

As imagens agentes, em seu movimento interno aparecem iguais para todos e estabelecem ligações comunicativas, potencializam-se, juntam-se àquilo que está aparentemente separado e incorporam-se também com aquilo que já foi visto e é facilmente reconhecido na lembrança de uma civilização. Revelam-se as diferenças psicológicas interiorizadas em desejos ora eróticos, ora patologias desconhecidas por aquele que assiste ao filme ou contempla uma tela. Neste caso podemos perceber e estabelecer interligações de uma luta tensa entre o tratamento dado ao material visual e as condições visuais psicológicas que orientam a montagem do filme para que todos enxerguem e sintam as mesmas emoções naquilo em que está sendo projetado – inscreve-se a política em imagens e sons do programa visual do filme e também do capitalismo vigente. O tempo e a memória recolhem e filtram representações...

O tempo e a memória incorporam-se numa só entidade; são como os dois lados de uma medalha. É por demais óbvio que, sem tempo, a memória também pode existir. A memória, porém, é algo tão complexo que nenhuma relação de todos os seus atributos seria capaz de definir a totalidade das impressões através das quais ela nos afeta. A memória é um conceito espiritual. [32]

Jamais detemos a história. O espaço e o tempo. O entendimento do tempo para o homem atual corresponde à abstração do espaço. O espectador de imagens cinematográficas é alguém que busca o tempo perdido. De qualquer forma, no cinema, a passagem para a ordem simbólica, materializada na projeção do filme, no entanto, ocorre através do preenchimento dos espaços vazios que estão acomodados em relação lógica – temporal. Os elementos visíveis

responsáveis pela significação estão fora da tela. E, no movimento contínuo de intervalos espaciais e temporais, ocorrem ações no interior daquilo que é mostrado[33]. Nestes espaços, aparentemente vazios, vê-se em ação *"imagens agentes. Imagens – motoras"*, que não são modelos matemáticos algébricos. São imagens em movimento interno, cujo alcance e abrangência é maior do que aquilo que foi mostrado no presente da exibição. Às vezes, o conhecimento padronizado das ciências tende a purificar o que é significativo e artístico na linguagem das imagens. As imagens agentes, motoras possuem, em seu interior algo que remete ao mundo da memória ontogenética. Esses *"modelos"* pré-formados numa educação ora institucionalizada, ora laicizada, no interior do sistema socio-político e científico, ordenados e reordenados, expressam, assim, um coletivo transfigurado de emoções, tragédias e dramas imbuídos de animação formadora. É claro que estamos falando de uma memória que se manifesta de forma universal e coletiva. Essas imagens são potencializadas na consciência coletiva e desempenham papel agente-motor, possibilitando assim a transfiguração, ou mesmo, a reprodução de imagens semelhantes, ou imagens aparentemente análogas. São imagens emblemáticas – figuras visíveis, adotadas, convencionalmente, para representar idéias, tanto de seres físicos como morais.

Cinema e filme são produtos, para a sociedade de massas, que trazem com maior freqüência imagens em forma humana, o rosto, a face, expressões e gestos que fazem parte da educação contemporânea da memória. Os significados das imagens agentes, com efeito, heróico em determinadas situações – virtudes e vícios expressos pelo esvaziamento histórico em seres abstratos – exprimem, com precisão, algumas diferenças fundamentais. Entretanto essas imagens operam quase que racionalmente nos intervalos dos filmes. Entender o papel desempenhado pelas imagens agentes não implica a passagem para um novo plano do ser e nem uma nova profundidade de consciência; é a figuração em um mesmo nível de consciência, daquilo que já pode ser bem conhecido de outra maneira. Já o símbolo anuncia um outro plano de consciência, que não o da evidência racional, é a chave de um mistério, o único meio de se dizer aquilo que não pode ser compreendido de uma outra forma, jamais é explicado de modo definitivo e deve sempre ser decifrado de novo, do mesmo modo que uma tela de pintura jamais é decifrada definitivamente e exige sempre uma nova interpretação a partir do momento presente da contemplação.

'Entre as outras almas, aquela que segue melhor o deus e se lhe assemelha, endireita a cabeça de seu cocheiro em direção ao espaço além do céu. O movimento circular o transporta, mas atrapalha por seus cavalos, ela tem muita dificuldade em fazer com que seus olhos vejam os objetos reais. Outra, logo que se alça, logo se agarra, seus cavalos seguros na mão, percebe certas realidades, mas outras lhe escapam. As outras almas, que aspiram todas a se elevar, vêm em seguida, mas sua fraqueza fá-las sucumbir no turbilhão que as leva, retardam umas às outras, empurram-se, cada uma tentando ultrapassar a outra. O tumulto, a rivalidade, o esforço violento estão no auge, e aí, pela culpa dos cocheiros, muitas das almas são estropiadas, e muitas têm suas asas fortemente estragadas. Mas todas, a despeito de seus esforços, distanciam-se sem ter atingido a contemplação do ser, e, desde então, têm a opinião por alimento. Razão deste grande esforço para ver onde está a Planície da Verdade, é porque a pastagem que convém à melhor parte da alma é tirada da campina que aí se acha, e a asa, à qual a alma deve sua leveza, deve daí tirar aquilo que nutre" [34]

O ato de dispor e dobrar a alma de modo que se torne inteligível e acolhedora da luz da divindade em revelação é uma inspiração e iniciações ao universo verdadeiro. A individualidade da alma manifesta-se em tudo o que ela faz, pois a alma é vital em si e contém formas materializadas no corpo. Porém, antes é um veículo associado à fantasia. Corpo, alma e o mundo são constituídos por uma intensa luz que jorra antes mesmo do nascimento do sol e do céu. Admite-se que essa luz é o grande carro das almas e é anterior ao surgimento do homem e de sua degradação. Tal luz camufla em revestimentos, numa escala de emanações sucessivas de graus decrescentes da perfeição: Deus, anjo, alma, quantidade equivalente à forma e matéria. Os primeiros dois graus e os últimos dois são claramente distintos entre si, como o mundo inteligível e o mundo físico, ao passo que a alma representa elementos de conjunção inseparável; tem características do mundo superior do bem, mas, ao mesmo tempo, o corpo, o homem é capaz de vivificar o mundo inferior.

Mas, voltando a Tiziano, *Assunzione di Maria in Cielo*, cinema e imagens agentes e Paulo de Tarso. Insistentemente, me lembro disso. Ao ver a tela de Tiziano, eu era tomado por um desejo "*ontológico*": eu queria saber, a qualquer preço, o que ela era *"em si"* e em que traço essencial ela se distinguia da comunidade de outras imagens presentes nesse roteiro.

Um desejo como esse quer dizer que, no fundo, fora das evidências convencionais das técnicas e do uso e do abuso, a respeito de sua formidável expressão contemporânea, no interior muitas mulheres, ainda eu não estava certo de que a imagem existisse no interior da

personagem *Ana*, pois no roteiro não existe, figurativamente, nenhuma passagem que remeta, literalmente, à *Assunzione di Maria in Cielo.* Por outro lado, sei que tal imagem não dispõe de um "gênio" próprio a ser traduzido literalmente para imagem interior de uma personagem perdida nos percalços da atualidade. Ana perde-se! A virtude de Maria é um espetáculo excessivo, existe nela a persistência enfática dos espetáculos antigos. Aliás, na atualidade, Maria é um espetáculo imaginário ao ar livre, bailando nas mentes e memórias das mulheres – bailam pelas ruas das cidades, casas e apartamentos – constitui-se o essencial circo das imaginações ou a arena ao céu aberto, além do caráter denso e vertical, ascensional dos espaços físicos da realidade e da materialidade luminosa. Do fundo da tela inundado pela luz, Maria participa de um espetáculo solar, aqui e acolá, uma luz sem sombra elabora uma emoção, sem disfarce em três planos: A vida terrena e seus destinos, a purificação e a luminosidade materializada por Deus. Neste caso há uma alusão e uma representação temporal tão presente na noção de tempo do nosso velho ocidente. Passado, presente e futuro. Maria transcende a matéria, o poderdas matérias e da natureza, mesmo sendo natural. A substância potente da virgem mesmo na morte. A representação pictórica de Deus, raramente das matérias e da natureza, mesmo sendo natural. A substância potente da virgem mesmo na morte. A representação pictórica de Deus, raramente vista nas telas renascentistas. Além. Um além recolhido das heranças advindas do paganismo greco-romano, das religiões e crenças recalcadas pelo poder oficial político – do antigo testamento e do judaísmo, mas é fundado, sobretudo, nos evangelhos e no novo testamento em geral – *Atos dos Apóstolos*, principalmente, a partir da conversão de *Paulo de Tarso.*

O cristianismo é uma religião de salvação, pois a preocupação dos homens com a pós-morte sempre ocupou lugar essencial nos escritos bíblicos e missões evangelizadoras. Tais cuidados não concernem somente à preparação das pessoas no presente, mas também à localização de suas vidas futuras. Ao professar a ressurreição dos corpos, cujo modelo e garantia é a ressurreição de Jesus após a morte terrestre na cruz, o destino da humanidade ressuscitada não depende apenas da vontade de Deus todo poderoso, pois este respeito às regras fixou-se, fazendo a situação dos homens e mulheres no além depender de como se comportaram durante sua vida terrena. Um sistema binário distingue e opõe os locais e imagens de delícias, o Paraíso, enquanto os "maus" são condenados a permanecer, também

eternamente, num lugar de suplícios, o inferno. No fim dos tempos, um julgamento final, presidido por Cristo, deve enviar, de forma definitiva e por toda eternidade, os bons para o paraíso e os maus para o inferno. A oposição entre os lugares do além e seus habitantes é, fundamentalmente, atestada pelos Evangelhos e pelo Antigo Testamento. Nos três Evangelhos, ditos "*sinóticos*", a versão de Mateus diz que, depois do Juízo final, no fim do mundo, Cristo fará os bons e os justos sentarem-se à direita e maus à sua esquerda. Os evangelhos e cartas criam um novo códice de civilização.

O cinema reinterpreta imagens de uma tradição e instaura novos significados, ou seja, coloca o espectador em contato com novas e velhas temporalidades. Na verdade, nesse jogo, há transformação e transfiguração da própria imagem tanto do arsenal de mitos pagãos como alegorias do mundo cristão. O cinema é um espetáculo cristão, cuja expressão maior está na redenção das personagens e na valoração política e econômica potencializadas em cada cena. Na fronteira do passado com o presente, não como um *continuum* de tempos que se repetem, mecanicamente, na atualidade das imagens do cinema e da televisão, mas como uma fronteira a ser explorada, escavada, significada e traduzida na contigüidade de entre–tempos, entre imagens e também da nossa necessidade de viver e não, nostalgicamente, apenas lembrar. Os interstícios culturais expressos nos *Atos dos Apóstolos* introduzem a invenção moral e existencial. Introduzem, de certa forma, interações e re-criações de uma nova moralidade deslocada e acomodada numa nova ordem. Quanto à ordem das narrações apostólicas, aqui deve-se notar, sobretudo, que a ordem narrativa das falas inscritas não é natural e nem contínua, pois, amiúde, prepõem-se fatos e acontecimentos posteriores e anteriores, inscritos fora do próprio documento, assim como quando num discurso comum e oral, após ter contado alguns fatos, volta-se, de improviso, a fatos anteriores, como se narrasse os seguintes. Freqüentemente, o texto conecta entre si também coisas distantes num longo intervalo de tempo, como se sucedessem imediatamente uma à outra, de modo a parecer que nenhuma distância de tempo tenha separado coisas que nenhum intervalo do discurso separa.

Nas imagens agentes presentes dentro do plano e intervalos, a religião cristã apresenta-se como foco central, mas, ao mesmo tempo, incorporam-se outras tradições, mapeadas dentro da própria história, como uma missão evangelizadora do consumo, cuja operação mais óbvia é transformar as ruínas, ainda não colonizadas pelo capitalismo, em

território estandardizado do vencedor, assim apagam-se as marcas da história. Roubam a alma.

Marsílio Ficino admite uma alma do mundo, almas das esferas celestes e almas dos seres vivos, mas é, sobretudo, para a alma racional do homem que ele dirige seus interesses e reflexões. O lugar medial da alma é o terceiro, pois percorre os cinco graus da hierarquia do real de baixo para cima. A natureza e a alma são semelhantes e parecem necessárias às ordens do mundo. Depois de Deus e do anjo, que não são divisíveis nem segundo o tempo nem segundo a dimensão, e acima do corpo e da qualidade, que se dissipam no tempo e no espaço, cumpre o papel de meio termo adequado: um termo que seja de certo modo dividido pelo decurso do tempo, mas não seja dividido pelo espaço. É a alma que se insere entre as coisas mortais sem ser mortal, porque se insere íntegra e não dividida, assim também íntegra e não dispersa se retrai. É, como ela reage aos corpos, mas também adere ao divino, é senhora dos corpos, não companheira. Esse é o milagre máximo da natureza. As outras coisas que estão sob Deus, cada qual em si mesma, são entidades singulares: ela, porém, é singularmente todas as coisas. Ela tem em si a imagem das coisas divinas, das quais depende, mas também as razões e os exemplos das coisas inferiores, que, de certo modo, ela própria conduz. Fazendo-se intermediária de todas as Coisas, possui as faculdades de todas as coisas. E, sendo assim, ela perpassa todas. Mas, como é verdadeira conexão de todas, quando migra para uma, não deixa a outra, mas migra de uma para outra sempre conservando todas, de modo que pode ser justamente chamada de centro da natureza, a intermediária de todas as coisas, a corrente do mundo, a fisionomia do todo, o núcleo e a cópula do mundo.

"Ainda que gostem de corpos dos corpos, as almas e os anjos não amarão propriamente a eles, mas a Deus neles: nos corpos amaremos a sombra de Deus, nos anjos a imagem de Deus, nas almas a similitude de Deus. Assim, no tempo presente, amaremos Deus em todas as coisas, de modo que, em última análise, amamos as coisas nele. Sendo assim, vivendo desse modo, chegaremos àquele grau em que veremos Deus e todas as coisas nele. Nós o amaremos em si e todas as coisas nele: desse modo, dando-se tudo a Deus com caridade no tempo presente(...) Porque volta-se à sua idéia, pela qual se foi criado. E aí será de novo reformado, se alguma parte de si lhe faltasse; e, assim reformado, estará unido à sua idéia na eternidade. Quero que saibas que o verdadeiro homem e a idade do homem são um todo único. Entretanto, na terra, nenhum de nós é verdadeiro homem enquanto estamos separados de Deus, por que estamos afastados de nossa idéia, que é a nossa Forma. E a ela

seremos reduzidos pelo divino amor, com uma vida pia. Certamente, aqui, à nossa idéia, retornaremos íntegros, de modo que ficará aparente que nós primeiro amamos Deus nas coisas para depois amar as coisas nele e que nós honramos as coisas em Deus, sobretudo para nos recuperarmos – e, amando Deus, amamos a nós mesmos"[35]

Remete ao mundo virtuoso do bem – Deus – e aos cuidados para com a alma e com o corpo. O corpo providente. Significa colorir o luminoso, purificador da própria alma, cada um de cada um. Ocorre, a partir do instante em que a alma ultrapassa os sentidos e conquista o mundo inteligível, espiritualmente espiritual, mergulha nele como algo co-natural. A alma é um revestimento dotado de sensibilidade: ouve e vê, crê. Uma mistura[36] do bem e do mal, tão presente no orfismo grego. Na cultura cristã, esse culto transformou-se em culpa e a punição de um indivíduo no cerne da doutrina que lhe fôra ensinada e propagada a partir dos Atos do Apóstolos. Na transmigração das almas, o corpo encarna a pureza ritual e moral como único meio capaz de lhe dar a libertação final para entrar na vida dos bem-aventurados, a purificação coincide com o processo de elevação ao conhecimento do inteligível. A luz. O bem. Deus. Especula-se que veículo da alma é o corpo. Aquele que desce do céu, a partir do nascimento, pelos sete céus planetários, para realizar o carma, este é órgão das percepções oníricas e das inspirações divinas, nele também assume-se a forma de demônio interior ou interlocutor invisível.

Uma suposta resposta para minha pergunta. A imagem da *Assunzione di Maria in Cielo* de Tiziano é, dramática e quando a vemos, prosaicamente, está embebida por raios de luz não-figurativa. Luz. Deus. O corpo de Maria acompanhado dos anjos. No plano terreno, os santos; entre eles, São Pedro e outros santos, vemos Maria que supostamente deixou de respirar, deixou de suspirar para que o amor divino adquirisse personificação em epifania visual. A imagem de *Maria*, mais que uma divindade virtuosa, dissolve-se em ascensão - mostra templos e o tempo tripartido do amor divino, harmônica e suavemente contornado pela luz - perfeição das formas e traços – leva o espectador a uma visão de perfeição física do corpo e mente, esvaziada da sua própria história, representa popularmente um conjunto abstrato de ideais de perfeição, harmonia e beleza. O tempo. Passado-Presente-Futuro. Presente, secularmente, na memória coletiva, usada e reusada, tornou-se a matéria visível de uma Virtude, um conceito moral em disposição política para qualquer poder que queira dela fazer

uso. Materializa a virtude – uma alma em movimento interno ascendente e será, pela técnica de *Tiziano*[37], incorporada num corpo humano, na imagem de *Maria.* A partir dessa encarnação técnica naturalista, realista, a virtude movimenta-se pelos corpos humanos dos espectadores, figura exemplar de mulher, torna-se mais doce nas expressões do corpo e da face. A personagem representa a virtude da bela do bom exemplo. Expressa em si, a transmigração da alma. Representam em si as virtudes que cada cidadão deve cultivar. Se entre os deuses, em seus atos injustos, violentos, viciosos, a união parece impossível, não importa, pois a culminância da cerimônia de ascensão leva ao contato com os atributos substanciais do mito: a ordem, o alinhamento, a vida terrena e todos princípios de individualidade e santidade conjugados num mesmo instante. É inversamente: a geometria perfeita dos três planos temporais, dos espaços, na disposição uniforme dos participantes transformando-se numa revelação do sagrado.

O cristianismo primitivo era o movimento de convertidos. Isto é, os cristãos pensavam de si mesmos como um povo que mudara de vida, passando de um estado para outro, profundamente – nesse sentido, inscreve-se a ascensão econômica, política e ideológica. A Conversão – passagem de um grupo religioso para outro, implica aceitação de novas atitudes morais diante do mundo. Tal potencial aparece já no mais antigo documento cristão que temos, a primeira carta do apóstolo Paulo[38] aos Tessalonicenses. Esta é uma carta de conselhos morais, visando reforçar uma variedade de significados que Paulo ensinara aos novos cristãos de Tessalônia sobre o comportamento e atitudes adequadas a um povo que fôra "escolhido" e "chamado" por Deus diante da civilização. Logo no início, como um bom político missionário – recordações e saudações ao povo que recebeu o evangelho e seus mensageiros cristãos.[40] A conversão pressupõe que os Tessalonicenses mantenham-se firmes na fé. Paulo os encoraja a perseverarem no novo método de vida que assumiram. Os escritos espistolares prosseguem com advertências e conselhos paternais transmitidos por Paulo, Silvano e Timóteo, na época de suas conversões, para levar vida digna de Deus, que chama ao seu reino e sua glória[41]. Assim, os primeiros escritos cristãos subsistem e desejam fundamentar as sensibilidades morais de seus leitores na conscientização do fato de terem-se convertido a uma nova moralidade. Curiosamente, indagamos sobre a vitória e os meios utilizados pelos defensores da fé cristã sobre as demais manifestações religiosas já estabelecidas no mundo ocidental.

É verdade que uma visão mais ampla das imagens do cinema, liberta de toda visualização literal, pode resultar em expressão totalmente contraditória daquilo que realmente se vê. Sabe-se das estratégias da linguagem, incorporações e ocultamentos significativos presentes na fraturação cultural não explícita em narrações emblemáticas. Detecta-se o caráter descontínuo das imagens mitológicas inscritas em política e estética. As imagens agentes, no cinema, preenchem os intervalos temporais e espaciais de representações e significações. Nessa direção, exprimem desenhos narrativos da luz e som que, portanto, não são nem verbais, nem plásticas, mas puramente intelectuais/políticas. Da mesma forma, as construções complexas em que uma idéia é traduzida por um emblema, sua sentença, um poema, um comentário e, um personagem, se possível, uma outra idéia num local diferente – por exemplo, religioso, se o sentido óbvio é erótico ou moral, se o sentido é dramático ou melodramático – servem para tornar visível a idéia em relação a qualquer formulação artística. Daí destaca-se que todas as imagens são idênticas em sua fonte e concepção; o que difere são as roupagens.

As cartas de *Paulo de Tarso* são documentos iniciais desta reflexão – não porque possamos imaginá-los como modelo típico dos pensadores cristãos do primeiro século e certamente não por que alguém pense que seus escritos sejam simples, claros ou consistentes. Percebe-se uma certa assimetria entre virtudes e vícios do início do cristianismo para momentos posteriores. Ou melhor, tais terminologias nem figuravam discussões, talvez, no início as imagens são imbuídas de valores, miméticas, sobrepostas e relacionadas ao mundo natural. As imagens querem representar objetos existentes, inexistentes ou objeto nenhum; são sempre afirmativas do mundo das virtudes e vícios. A imagem de Jesus – a que mudou a história do mundo – era profundamente impregnada da identificação com aquele que quis servir. As cartas aos tessalonicenses, do ponto de vista moral aos atos que praticamos, já são considerados bons ou maus. E, constante ênfase na repetição e na prática do ato evangelizador reverbera na voz de Paulo, pois insiste na criação de novos hábitos. A repetição de um ato bom transforma a prática noutros hábitos; então, dizemos que as pessoa adquiriu a virtudes referente àquele ato. Assim, as recomendações de santidade e de vida e amor *"Pois conheceis as instruções que vos demos da parte do Senhor Jesus'*[39]. Em uma linguagem carregada de emoções, Paulo lembra suas próprias experiências frente ao mundo. Por todo texto há elementos da retórica pagã.

"Ao que parece, foi ele favorecido e assistido, de modo efetivo, pelas causas seguintes: I. O inflexível zelo e, se nos é permitido usar tal expressão, a intolerância dos cristãos - derivada, em verdade, da religião judaica mas purificada pelo espírito acanhado e anti-social que, em vez de atrair, dissuade os gentios de abraçarem a lei de Moisés. II. A doutrina de uma vida futura , valorizada por toda e qualquer circunstância ocasional que pudesse dar peso e eficácia a essa importante verdade. III. Os poderes miraculosos atribuídos à igreja primitiva. IV. A pura e austera moralidade dos cristãos. V. A união e a disciplina da república cristã, que formou aos poucos um Estado independente que se desenvolveu no coração do império romano."[40]

Na carta também há elementos especificamente judaicos, que referendam lições apreendidas de gerações de judeus, que se preocupavam em manter sua integridade como povo especial de Deus em cidades pagãs. Os autores, como os moralistas judeus, insistem que os Tessalonicenses imitem os modelos pessoais.A palavra virtude vem do latim (virtus), e engloba umas boas qualidades e bons hábitos diante de uma civilização; hábito que facilita a prática de atos moralmente bons: força, coragem, lealdade, fé. Neste caso, agradar a Deus está no centro da descrição de Paulo e seu próprio comportamento é apresentado aos leitores como modelo.

Numa sociedade em que o amor da honra era talvez a mais importante sanção para a moralidade pública, a negação de glória aos homens pela glória de Deus é particularmente aguda. Sendo assim, também aponta crenças num julgamento iminente do mundo – tão característico do pensamento apocalíptico judaico. Ao reforçar a prática das virtudes através dos bons hábitos da fé, caridade, etc., admite a o mau hábito, o vício, a danação. Os infernos serão conferidos por Deus a quem se deve servir e agradar. Pressupõe o julgamento final para todos, cuja ira futura de Deus, todos devem enfrentar. Como é tão freqüente na literatura apocalíptica, a imagens escatológicas são referendadas para distinguir os membros da comunidade, filhos da luz e filhos das trevas. A advertência é para os integrantes da comunidade empenharem-se na construção de boas virtudes e hábitos que os ajudarão a serem melhores, mais humanos, mais perfeitos, autênticos cristãos. As virtudes cristãs devem servir politicamente como um anteparo ao exercício do governante.

Mesmo assim, a forma quase sectária dos primeiros cristãos aparece nas cartas aos Tessalonicenses. Revelando a distinção paradoxal. Desde a primeira carta enviada à Igreja de Tessalônica, Paulo afirma, sem pestanejar, que participa do pleno direito da função de autoridade do grupo que ele chama de "apóstolos de Cristo" (1 Ts 2,7). Paulo fundamenta

essa certeza no fato de ser "chamado", "escolhido", com referências mais ou menos explícitas à iniciativa gratuita e eficaz de Deus. O seu chamado ou sua investida apostólica coincide com a experiência de Damasco. Paulo se considera apóstolo porque viu o Senhor. Cristo ressuscitado apareceu a ele do mesmo modo que aos outros apóstolos. A carta utiliza-se da clássica divisão do bem e mal e podemos perceber claramente as quatro virtudes cardeais: prudência, justiça, fortaleza e temperança. Esse documento oferece um quadro não muito detalhado, mas mesmo assim sugere as boas qualidades necessárias ao seu ofício, e ao governo missionário, que lança um quadro rico e cheio de nuanças baseado na obediência e na fé, embora tal quadro já não era estranho à tradição grega. Em Sócrates, sobretudo. O Deus que sonda o coração, porém, ao qual se ensinava aos paulinos " servir", não era o daimom interior de Sócrates que na maioria das vezes é invocado na memória e na razão da natureza. Não é Eros platônico. O mais importante é que tais virtudes visam um a novo "ajuste do corpo social", numa série de qualidades potenciais para a perfeita política pretendida. Baseia-se na virtude teológica da caridade originária do amor. Deveria ser uma sociedade político-religiosa. Neste caso, as virtudes são cardeais, porque provocam estabilidade em quem delas se vale, mantendo o espírito na unidade do próximo (a Justiça), na verdade (a Prudência), na firme necessidade e na igualdade (a Temperança) e numa certa firmeza (a Fortaleza). Numa espécie de simbolismo maravilhoso, paradisíaco e unido a luz reveladora de Cristo e assim combaterem os vícios originais: tais como a ignorância, a fraqueza, etc. De qualquer forma, o simbolismo das quatro virtudes prossegue nos textos das Sagradas Escrituras.

A tradução artística, ao contrário, tenta provocar a imersão reveladora do espectador, acentua a própria precariedade da linguagem, as limitações humanas, a incompletude evidente da realidade e as prisões da própria linguagem tão indecifráveis como o próprio homem. Assim, no filme, a ação corruptora do tempo - o espectador tenta desvendar os sinais do passado na velha nova história – instaura origens perdidas, paradisíacas, inteligíveis, antepassadas – origens. Perdidas. No mundo cristão do espectador, a historia narrada evidencia uma experiência divina - um emblema histórico de dramas, redenção e salvação. Evidentemente, nesse jogo há ocultamentos intencionais, pois as cifras dos deuses e mitos não estão disponíveis. É preciso possuir a chaves para interpretar, ler, desvendar enigmas, ter passado por uma educação não tão massificada. Numa perspectiva mais política

do programa visual do cinema com imagens agentes, locais da memória. Imagens civilizadoras...

Bem! Hoje escrevi sobre esses assuntos nos quais as frases já parecem se perder na minha mente. Tais frases não são para serem lidas num jantar com amigos ou mesmo no banquete. Acredito que, nos últimos dias estou muito racional, talvez por ter desistido do todo razoável, a impossibilidade de transpor muros que me cercam. Sejam eles culturais ou existenciais. Sinto-me rodeado pelas facetas de um mundo que não pretendo carregar, mas talvez entender. Naquela passagem do Êxodo, 20: 4 . *"Não farás para ti ídolo, nem imagem alguma do que há em cima nos céus, nem embaixo na terra, nem nas águas debaixo da terra"* (Êxodo, 20:4): assim diz o segundo mandamento, que o Ocidente latino acabou se fundindo com o primeiro, ao ponto de quase dissolver-se em nossas memórias. A imagens do cinema trazem figurações e fragmentos desses deuses, dessas luzes a sociedade de consumo. Tais virtudes tão velhas, agora no cinema são opacas, tentativa brutal do esquecimento. Sabemos que as reverberações dessas imagens são correlatas ao ato abissal que separa presente e futuro e homem afogado no tempo tripartido, perde-se em melancolias.

O que podemos fazer? Simplesmente, comentar o assunto e talvez apontar algumas distinções.É verdade o que você disse no ultimo e-mail sobre as imagens atuais do cinema e da televisão. Santo Tomás indagava-se sobre as representações dos artistas. Pode o artista representar o que viu? Não com essas palavras, mas é possível ter imagens de pessoas reais? Ter imagens de seres inexistentes como as imagens virtuosas e viciosas? Claro que Santo Agostino fala da figuração e semelhança ao mundo natural. Metaforicamente podemos dizer que estamos diante das imagens do cinema e da televisão. E você sabe perfeitamente das passagens da primeira epístola aos coríntios, em que Paulo sustenta que comer animais oferecidos aos ídolos não é pecado, porque *"sabemos que o ídolo de si mesmo nada é no mundo"*.

E só hoje, dentro dessas quinzenas de primavera, vou mandar-lhe o trabalho que acabei de escrever. Então lhe escreverei outras centenas de vezes uma porção de coisas rabiscadas. Lembranças afetuosas aos seus amigos. Agradeço gentilmente sua atenção. Até muito breve!

[28]Tiziano Vecellio(1488 – 1576). Geralmente é considerado como um dos principais pintores da escola de Veneza. O notável classicismo advindo da chamada escola de Veneto não encontrou sua força expressiva e

fundamental no uso das linhas para criar suas imagens, mas a expressão maior está no desenvolvimento e criação de obras, tonalidades e formulações de uma plástica e solene para alcançar uma expressão ideal de beleza ampla, monumental, contudo ancorado firmemente no realismo clássico. Deslocou-se da pequena vila localizada no limite dos Alpes, perto de Belluno, para Veneza, onde trabalhou primeiramente no estúdio de Gentile e de Giovanni Bellini. Tiziano interagiu significativamente com Giorgione, a quem ajudou a executar a decoração externa do afresco do empório comercial germânico Fondaco dei Tedeschi, no canal grande em Veneza. Depois da morte de Giorgione, 1510, Tiziano concluiu diversos de seus trabalhos. A carreira de Tiziano ascendeu rapidamente depois que recebeu uma comissão, 1511, para executar três afrescos para a escola de Santo em Pádua. Por volta de 1513 já havia começado a pintar uma batalha para a câmara do conselho grande (Maggior Consiglio) no palácio do Doge em Veneza. Depois da morte de Giovanni Bellini, 1516, Tiziano, passou a ser o pintor mais badalado nos meios oficiais da república de Veneziana. Entre seus trabalhos mais significativos estão *Suposiçã,o* para igreja S. Maria Gloriosa dei Frari (1518). Informações do livro **Maestri dell'arte italiana. Tiziano**. Marion Kamiski. Também do Livro **Le vite dei più eccellenti pinttori, scultori e architetti** de Giorgio Vasari.

[29]**Bíblia Sagrada de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 1994. p.2041/2104.

[30]Livro de Gálatas 2:7, in **Bíblia Sagrada de Jerusalém**, p. 2189.

[31] BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998. p. 23.

[32] TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p 64.

[33] Xavier, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p.14.

[34]PLATÃO, **Fedro.** Atrelagem Alada. In **Les Mythes Platoniciens.** Paris: Éditiones du Seuil, 1992. Tradução Milton José de Almeida para o curso de pós-graduação da Faculdade de Educação/UNICAMP, primeiro semestre de 1999.

[35] FICINO, Marcílio. Comentário do banquete de Platão, trad. de N. Abagnano *apud* REALE, G. , ANTISERI, Dario. História da filosofia . Vol. II. São Paulo: Paulus, 1990 pp.73-4.

[36]Essa voz interior às vezes é denominada como imaginação e está submetida à alma e, em Marcilio Ficcino, ralaciona-se à adivinhação, à intuição e inspiração. A Arte do Êxtase "ex stasis", termo grego, significa literalmente - "ficar fora", "libertar-se" da dicotomia da maior parte das atividades humanas. Êxtase é o termo exato para a intensidade de consciência que ocorre no ato criativo. Não é algo irracional, é supra-racional, une o desempenho das funções intelectuais, e as camadas espiraladas da alma e suas emoções em liberação. É a experiência com o luminoso, a contemplação do todo, unidade, encontro. A intensidade de consciência são potencializados, ocorrem criações e passagens para novos estados da própria consciência, não sendo irracional; mas supra-racional, envolve a liberação de memória tanto ontogénetica quanto filogenética. A partir desse são eliminadas as separações entre corpo e alma, alargando as fronteiras da consciência humana, levando a pessoa à criação de novos significados de algo que ainda não percebia. A alma abandonando o corpo seja no sonho ou na experiência extática, para realizar uma migração, está presente na cultura xamânica. Também podemos pontuar em várias passagens da peça teatral *As bacantes de Eurípides,* percebem as experiências ascensão ao numinoso do personagem Dioniso. As experiências do êxtase são chamadas de experiências "extáticas" e estão associadas às declarações proféticas, principalmente às revelações de segredos de oráculos. Pressupõe a exaltação corporal. Dioniso, o deus nascido duas vezes e o transe gerado pelo vinho anunciam a propagação do estranhamento e da boa nova – ensina à humanidade as coisas do céu e da terra, assim vivencia estados de consciência supra-reais. A iluminação parece produzir uma remodelação dos estados da percepção – cria novas significações às imagens aparentemente acomodadas no mundo da memória, transpondo-os e religando a outros signos ainda não percebidos. Texto meu produzido a partir de várias leituras de Carl G. Jung, *in* Obras completas e também do **Dicionário de Símbolos** de Jean Chevalier e Allain Gheerbrant.

[37] Depois passou a trabalhar sozinho e provocou escândalo ao pintar nus em cenas bíblicas e em paisagens venezianas conhecidas. Os trabalhos de Ticiano nessa fase, entre eles os afrescos da Scuola del Santo em Pádua, a "Fuga para o Egito" e a alegoria "Amor sacro e amor profano", ainda revelam a influência do estilo paisagístico e idealista, assim como a preocupação com a luz, características do estilo de Giorgione, mas também possuem vitalidade naturalista original.Ticiano consagrou-se em plena maturidade com monumental tela "Assunção da Virgem". Durante os anos seguintes deu mostras de seu gênio versátil ao alternar a criação de cenas mitológicas de marcante sensualidade e luminosidade quente -- "Bacanal", "Baco e Ariana" -- com quadros religiosos caracterizados pela intensa dramaticidade, firme modelagem das figuras e tendência aos

contrastes de luz e sombras, como a "Madona Pesaro" e "Descida ao túmulo". Nessa época, Ticiano passou a dedicar-se ao retrato, gênero em que alcançou profundidade psicológica ao procurar transmitir a personalidade de seus retratados pela escolha da atitude e intensidade do olhar, além da valorização das mãos. Em 1530, Ticiano assistiu à coroação, em Bolonha, do imperador Carlos V, que se converteu em seu principal patrono. O rei nomeou-o pintor da corte três anos depois e lhe concedeu um título de nobreza, fato inusitado que revela o prestígio conquistado pelo artista. Nas décadas seguintes, o trabalho de Ticiano como retratista levou-o a várias cidades italianas e à sede imperial de Augsburgo. Uma série de obras excepcionais contribuiu para estabelecer um arquétipo de retrato oficial, como em "O duque de Urbino" e a monumental composição eqüestre "Retrato de Carlos V depois da batalha de Mühlberg". A singular capacidade do autor para revelar a personalidade de seus modelos mostrou-se especialmente em "Retrato do papa Paulo III com seus sobrinhos" e "Filipe II". Caminhos diferentes seguiram suas telas religiosas e mitológicas: o apogeu naturalista da "Vênus de Urbino" cedeu lugar a uma violência formal, fruto de passageira atração pela estética maneirista. Em 1551 Ticiano fixou-se em Veneza. O cromatismo exuberante das cenas mitológicas que pintou entre 1554 e 1562 para Filipe II da Espanha -- "Danae recebendo a chuva de ouro", "O rapto de Europa" -- prenunciou o estilo revolucionário de seus últimos anos, em que se desligou gradualmente das linhas para compor as formas mediante espessas pinceladas, que ele freqüentemente retocava com os dedos. Exemplos significativos dessa técnica quase impressionista foram a nova versão de "Descida ao túmulo", a "Coroação de espinhos" e a "Pietà", obra concluída por Palma o Jovem. Ticiano morreu em Veneza, em 27 de agosto de 1576. Informações do livro **Maestri dell'arte italiana. Tiziano**. Marion Kamiski. Também do Livro **Le vite dei più rccellenti pinttori, pcultori e architetti,** de Giorgio Vasari.

[38] Nasceu em Tarso, era judeu e cidadão romano. Perseguidor das primeiras comunidades cristãs, foi conivente com o assassinato do protomártir Estêvão. Quando perseguia cristãos, a caminho de Damasco, apareceu-lhe Jesus Ressuscitado, transformando-o. Desde então, sua vida foi viajar pelo mundo, pregando o evangelho de Jesus Cristo e o chama do mistério de sua paixão, morte e ressurreição. A conversão de Paulo é uma das mais importantes da história da Igreja ocidental. Mostra-nos o poder virtuoso de Jesus, capaz de transformar Saulo, perseguidor da Igreja, no "Apóstolo Paulo" por excelência, que tem a iniciativa da evangelização dos pagãos. Ele próprio confessa, por diversas vezes, que foi perseguidor implacável das primeiras comunidades cristãs. E por isso atribui a si mesmo o título de "o menor entre os Apóstolos" e, ainda, de "indigno de ser chamado Apóstolo". Mas Deus, que conhecia a sua retidão, tornou-o testemunha da morte de Santo Estevão, cena entre todas comovente, descrita nos Atos dos Apóstolos. A visão de Estevão apontando para os céus abertos e Filho do Homem, o Cristo, aí reinando, domina a vida toda de Paulo, o grande missionário do cristianismo. Percorreu a Ásia Menor, atravessou todo o Mediterrâneo em 4 ou 5 viagens. Elaborou uma teologia cristã e, ao lado dos Evangelhos, suas epístolas são fontes de todo pensamento, vida e místicas cristãs. Além das grandes e contínuas viagens apostólicas e das prisões e sofrimentos por que passou, se autodenominou "servo de Cristo". A revelação da mensagem savacionista e messiânicas, ou seja, as 14 Epístolas ou Cartas traduzem esse pensamento. Elas formam como que a Teologia do Novo Testamento, exposta por um Apóstolo. Forte e convicta fundamentação retórica, códice da fé em Cristo, presente na História, como também, presente em nossa própria existência. O Apóstolo dos gentios sofreu o martírio em Roma. O ano é incerto, mas deve ter ocorrido entre 64 e 67 depois de Cristo. Nas festas litúrgicas - Duas solenidades comemoram São Paulo. A primeira, a 25 de janeiro, foi instituída na Gália, no século VIII, para lembrar a conversão do Apóstolo e entrou no calendário romano no final do século X. A segunda, lembrando o seu martírio - a 29 de junho - juntamente com o do Apóstolo São Pedro, foi inserida no santoral (livro dos santos da Igreja Católica) muito antes da festa do Natal e havia desde o século IV o costume de celebrar neste dia três Missas. A primeira na basílica de São Pedro no Vaticano, a segunda na basílica de São Paulo fora dos Muros e a terceira nas catacumbas de São Sebastião, onde as relíquias dos dois Apóstolos tiveram de ser escondidas por algum tempo para subtraí-las à profanação. Há um eco deste costume no fato de que além da Missa do dia é previsto um formulário para a Missa vespertina da vigília. Depois da Virgem Maria, são precisamente os Apóstolos Pedro e Paulo, juntamente com São João Batista, os santos comemorados mais freqüentemente e com maior solenidade no ano litúrgico. Por muito tempo se pensou que 29 de junho fosse o dia em que, no ano 67, Pedro na Colina Vaticana e Paulo na localidade agora denominada Três Fontes testemunharam sua fidelidade a Cristo com o derramamento do sangue. Na realidade, embora o fato do martírio seja um dado histórico incontestável, e está, além disso, provado que aconteceu em Roma durante a perseguição de Nero, é incerto não só o dia, mas até o ano da morte dos dois apóstolos. Enquanto para São Paulo existe uma certa concordância entre testemunhas antigas indicando o ano de 67, para São Pedro há muitas discordâncias, e os estudiosos parecem preferir agora o ano de 64, ano em que, como atesta

também o historiador pagão Tácito, "uma enorme multidão" de cristãos pereceu na perseguição que se seguiu ao incêndio de Roma. Parece também que a festa do dia 29 de junho tenha sido a cristianização de uma celebração pagã que exaltava as figuras de Rômulo e Reno, os dois mitos fundadores da Cidade Eterna. São Pedro e São Paulo de fato, embora não tenham sido os primeiros a trazer a fé a Roma, foram realmente os fundadores da Roma cristã: um antigo hino litúrgico definia-os como pais de Roma; um dos hinos do novo breviário fala de Roma que foi "fundada em tal sangue". A palavra e o sangue são a semente com que os Apóstolos Pedro e Paulo, unidos com Cristo, geraram e geram a Roma cristã e a Igreja. Fontes: VARAZZE, Jacopo de. **Legenda áurea: vidas de santos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p.513/528. FABRIS, Rinaldo. **Paulo: Apóstolo dos Gentios.** São Paulo: Paulinas, 2001.

[39]Primeia Epístola aos Tessalonicenses, 1 - 1,9, in Bíblia Sagrada de Jerusalém. p.2217.
[40] GIBBON, Edvard. **Declínio e queda do império romano**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 195.

RASTROS DE LUZES

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

Mel Valentim, **Casamento**, fotografia de Sérgio Sanderson, 1989

Escrevo a você hoje com a intenção de lhe contar os incidentes que atingem meus pensamentos e, inevitavelmente, a obra que pretendo filmar, mas noto que nos últimos tempos tenho interrompido o seu trabalho. Tem certeza de que não se importa em ler as minhas anotações? Conto alguns detalhes da história longa que tomará um bocado do seu tempo e serão motivos de outros tantos *e-mails* que enviarei a você nos próximos dias. Eu podia até registrar os acontecimentos no papel em forma bem coerente e lhe contar como se fosse um diário e submetê-lo em seguida à sua apreciação, soubesse eu ao menos redigir alguma coisa mais ou menos poética no meu dia-a-dia. Falando a verdade, me pus realmente a escrever há algum tempo neste formato e num repente parei, mas o fato é que as ocorrências se misturam na minha mente e, despreparado como sou, desorganizado nessa profissão de fé, não consegui sequer descobrir por onde ou de que jeito começaria. Logo depois das insônias, percebi que só me restava realmente uma alternativa: pedir-lhe atenção. E aqui estou, embora meio ansioso por suas dicas e também por receio de interromper suas preciosas horas de trabalho. Tem certeza de que não se incomoda? Sempre leu minhas anotações com tanto carinho e às vezes acabo abusando da sua generosidade. Aliás, nunca seria capaz de agradecer devidamente tanta bondade, por mais que me esforce. Muito bem, lembra-se daquele filme que falei, cujo trabalho ainda não tinha saído da sinopse e do roteiro? Por falar em filmes e cinema, tanto cuidado me inspirou nos últimos tempos! Pois é por ele que devo iniciar minha história.

Conforme lhe contei antes, seus conselhos me fazem refletir maduramente e, tempos depois, idealizei filmar em ambientes repletos de quadros poéticos a partir da realidade, pois a infinitude de quadros que o mundo revela aos meus olhos diariamente sempre trata de séries e não somente em temas. Visualizo esses ambientes como se fossem pinturas, passando como fotografias em movimento. Nesses dias fico fantasiando o dia inteiro, vendo a cor e a luminosidade desses ambientes. Possuem sons também. Esses quadros desfilam na minha mente e evidentemente desaparecem no vazio branco. É curioso, mas não vejo a hora de filmar novas coisas e aniquilar todo o material já gravado, sempre fico com essa impressão de poder concentrar o máximo de significados nas próximas cenas; mas não é assim, na série de imagens que pretendo reunir uma imagem reflete a outra continuamente, assim também será o espaço que retrato, ficam melhores quando estão todas juntas. A filmagem é toda fragmentada. Talvez esse desconforto é pelo fato de não ter filmado aquela imagem capaz de unificar todas

as outras. Espero que as seqüências em movimento dessas fotografias tenham o mínimo de conversa umas com as outras.

Bem, desde há muito tempo já sei que a fotografia não fala – forçosamente – posso convocá-la e fazê-la dizer aquilo que realmente desejo. Daquilo que não é mais, e assim por diante, mas freqüentemente a vejo apenas com a certeza daquilo que já foi. Decisivas sutilezas do mundo reminiscente daquele que as vê. Diante da imagem fotográfica, a consciência nostálgica da lembrança salta para fora do tempo individual, mas isso não ocorre com relação a qualquer foto ou imagem existente no mundo–a via da certeza–nossas lembranças são quase sempre visuais. *"A vida, na lembrança, torna-se um filme mudo. Todos nós temos na mente a imagem que é a primeira, ou uma das primeiras, da nossa vida. Essa imagem é um signo, e para sermos exatos, um signo lingüístico, comunica ou expressa coisas."*[41] Posso até afirmar que na essência da fotografia esconde-se um além do que é ratificado na representação mais figurativa. Esconde signos e memórias tanto das pessoas quanto da técnica aparentemente inescrutável. Veja assim: os sentidos aparentes e figurativos são o tempo todo assaltados pelas imagens em movimentos do filme.

De certo modo, quando olhamos para alguma coisa, não estamos apenas olhando, pois toda imagem nos olha também e transportamos para elas a experiência do nosso olhar. Vemos imagens e já estamos acostumados com o brutal impacto produzido pelo cinema e pela televisão, suas inscrições estão sob a nossa maneira de ver e criar verdades artificiais. Esse impacto fotográfico do filme nos coloca adiante, numa relação mais próxima com a realidade, com os fatos da vida. *"A fotografia se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para a sua reprodução. O mais fiel desenho pode dar-nos mais informações sobre o modelo, mas não possuirá nunca, a despeito do nosso espírito crítico, o poder irracional da fotografia que domina nossa convicção."*[42] A câmera fotográfica e cinematográfica então cada vez mais técnicas e aptas para captar imagens fugazes do dia-a-dia, comuns e rotineiras. Nesse caso, a fotografia só terá validade significativa e interpretativa ao lado da inserção de legendas para identificação daquilo que é literal, pois assim apresentará apenas efeitos expressivos de supostas paralisações do efêmero cotidiano. A fotografia, ao apresentar signos ao intelecto, como campo da objetividade, expressará artefatos do campo, compreendendo e desvendando enunciados. Algo que oferece afetos em detalhes de luz e sombra: transpassa a existência e os tempos e a própria figuração, fere a lembrança, me comove ou me anima e me joga em abismos silenciosos que, às vezes, me fascinam e me

deixam trêmulo de perturbações. Sabemos, sobretudo, do obscuro passado da própria técnica presente na fotografia, nos detalhes... *"A névoa que recobre os primórdios da fotografia é menos espessa que obscurece as origens da imprensa; já se chegara, e vários pesquisadores, trabalhando independentemente, visavam o mesmo objetivo: fixar as imagens da câmera obscura, que eram conhecidos pelo menos desde Leonardo"*[43]. Nas câmaras fotográficas e cinematográficas persiste a memória técnica de aprisionamento figurativo daquilo que chamamos de realidade. Leonardo Da Vinci (1452-1519), ao agregar ciência e arte, intelectualmente apara emblemas da objetividade representados nesse momento como câmara escura.[44] Neste caso, o cinema não é um local artístico menos evolutivo e este é um acontecimento decisivo na narração e na invenção do primeiro sistema científico e certamente mecânico, que permite a ilusão do aprisionamento do real natural, em três dimensões, nas variadas facetas da reprodutividade pictórica. De fato nossos olhos divagam com imagem e os pensamentos vão captando sua realidade mais ilusória e artificial que seja. Pelo alto grau técnico de produção e simulação do real consegue somente aquilo que olhos atentos conseguiriam captar.

Acontece, porém, que nossas mentes já estão acostumadas com a naturalização das expressões dos rostos e do *décor,* cuja origem é dispersa e dissolve-se nas representações espirituais de uma cultura. Originalmente a fotografia, na sua objetividade, em perspectivas, tece a ilusão do real e natural: com um aparato de técnica e um conjunto de lentes, substitui o olho humano, interpõe e transpõe fielmente as leis da natureza como válidas para explicar o mundo, a arte e a política.

Acredito que as imagens do cinema em projeção animada são uma suposta reprodução da realidade, uma síntese, crua e brutal dos sentidos criados para simular uma ilusão. Nas seqüências de fotogramas em movimento, ao manter uma velocidade temporal, tentam-se as mesmas velocidades semelhantes à vida, seja do personagem ou do espectador. As imagens do cinema são fotogramas em movimento. É tempo. Neste sentido, oculta a verdade da ciência, esconde nos intervalos, nos interstícios. A pintura renascentista se fundamenta na perspectiva, para se ter o exato conhecimento dos mecanismos da visão. E o domínio dos mecanismos da percepção da forma e das cores de todos os objetos situados diante do olho por meio de uma pirâmide. A pirâmide porque não existe olho em que essas pirâmides convergem. Pois, se você traçar linhas a partir dos limites de cada corpo e as fizer concorrer em um só ponto, tais linhas

formarão necessariamente uma pirâmide. As coisas pequenas e próximas, e as grandes e distantes parecerão do mesmo tamanho se forem vistas dentro de ângulos iguais. Assim a perspectiva artificial surge como tentativa de solucionar tecnicamente a representação icônica dos fenômenos de tridimensionalidade do mundo natural, através da profundidade e volume apresentados pelo suporte da tridimensionalidade. Orienta significativamente o olhar frente uma realidade simulada.

A perspectiva é a referência da arte de representar a realidade. Os objetos sobre uma superfície plana, de tal maneira que esta representação fosse semelhante à percepção visual que se tem desses mesmos objetos. Os seus pressupostos baseiam-se na criação de um campo perceptivo aparentemente tridimensional, que parece estender-se infinitamente por detrás da superfície representada.[45] É o olhar através de uma visão em que os fenômenos são representados no local e construídos ideologicamente. A perspectiva surge numa época áurea, relacionada paralelamente a conquistas no pensamento filosófico, político e econômico quando os humanistas estavam surpresos com as analogias estabelecidas entre poesia e natureza, admitiam a importância dela juntamente às sete artes liberais o *quadrivium*, compreendido como a aplicação da matemática aos estudos do cosmo e ao universo da música e até então não havia a necessidade de uso no universo visual. Depois da *caixa preta,*[46] a fotografia parece não se ter libertado desse estigma.

A fotografia em cinema, ao lado da direção de arte, quase sempre é a principal responsável pelas imagens que compõem o filme. As imagens produzidas pela fotografia revelam o ponto de vista estético quanto ao tempo, duração e ângulos, aproximação ou distância, movimento e, sobretudo, ao recorte selecionado a ser mostrado. Assim, a fotografia traduz a visão do diretor. Na gramática do cinema, a construção de um filme – as seqüências filmadas, impressas na luz, são como parágrafos, frases e palavras individuais que irão criar o filme final. No cinema, diferentemente da fotografia fixa, as imagens só têm significado quando se inter-relacionam à narração. Neste caso, as imagens figurativas do filme contêm informações sobre as situações e temas, o mundo narrativo e descritivo da personagem. Refletem quase que didaticamente a realidade, porém há casos de representação diferenciada da sua própria materialidade, considerando que as imagens podem representar coisas que existem na realidade de forma alusiva.

Assim, nunca poderemos comparar o grau de semelhança entre uma imagem e os objetos representados como também o seu nível de originalidade. A interpretação da realidade é sempre modificada por quem a cria, pela técnica e pelo ponto de vista do observador. Os ícones de uma imagem fotográfica se revelam a partir das propriedades comuns com o esquema perceptivo do próprio objeto, ou seja, a partir do velho critério de verossimilhança para suposta decodificação.

"Dentre todos os estudos das causas e das razões naturais, mais deleita os contempladores a luz. Dentre as grandes coisas matemáticas, mais estimula o sentido dos investigadores a certeza de demonstração. A perspectiva, pois, há de ser preferida a todos os humanos discursos e disciplinas. Dentro de seus domínios, a linha radiante diversifica-se com os métodos que constituem não tanto a glória da matemática quanto a da física, embelezando-se com as flores de uma e de outra."[47].

Se na pintura clássica renascentista se buscava a maior semelhança frente à imitação da natureza, buscando representações e proporções, no mínimo correspondentes e harmônicas, no cinema, o diretor de fotografia em frente da câmera está programado para capturar momentos, reações dentro das proporções da obra e dos planos previamente estabelecidos de acordo com as necessidades do filme. Munido de câmera cinematográfica que traz em seus dispositivos técnicos de simulação da realidade, o diretor de fotografia, ou simplesmente fotógrafo, é o responsável pela imagem de um filme e, como todo o filme, é uma projeção de imagens fotográficas em movimento, imagens agentes e da memória. O resultado estético da obra do filme no que diz respeito à imagem projetada é de concepção, criação e realização do trabalho em equipe, juntamente com o diretor, produtor e diretor de arte, que estabelecem as diretrizes estéticas e técnicas, equipamentos e materiais sensíveis (filmes) para que o resultado seja condizente com a proposta luminosa do filme, que dispõe dos meios para simulação da luz artificial em luz natural equilibrada ao universo narrado. O fotógrafo é o responsável por todo o desenho da luz e da sombra no filme, ou seja, ele concebe as características estéticas dos tipos de iluminação para cada plano, bem como eventuais efeitos de filtragem na luz (gelatinas nos refletores ou filtros na câmera), para obter colorações específicas na luz ou mesmo balanceá-las; considera as relações de contraste da luz e do filme e diz qual a exposição correta para cada plano filmado. Participa também ativamente da pós-produção do filme, fazendo o que se chama marcação de luz, ou seja, quando o filme está pronto e será feita a primeira cópia

completa, ele vai ao laboratório e marca todos os planos com determinada filtragem, a fim de balancear todas as luzes e cores para que a cópia seja semelhante aos planos filmados, corrigem as disparidades da luz e/ou do programa visual do filme. Neste caso, o fotógrafo escolhe os equipamentos, filmes, indica a exposição e eventuais filtragens. A equipe de iluminação (ou o assistente) e maquinaria (maquinistas e eletricistas), é requisitada apenas durante o andamento das filmagens, para efetivamente montar e ligar as luzes e os acessórios de câmera (como gruas, *travellings, dollies*, etc.). A equipe de fotografia, munida de câmera e refletores posiciona os eixos a serem filmados e revela as direções da história a ser contada. Tais procedimentos tão comuns e contemporaneamente modernos compõem, de maneira geral, a gramática básica do cinema. O diretor de fotografia localiza a câmera sob determinado ângulo e luminosidade dentro dos diversos planos a partir de vários ângulos. Todas essas imagens podem ser estáticas ou em movimento, podem ter diferentes tempos na tela, ser intercaladas para trás e para diante; são os blocos construtores da linguagem cinematográfica.

"Os filmes, imagens e sons da língua escrita da realidade, artefatos da Memória artificial, LOCAIS FANTÁSTICOS habitados por IMAGENS inesquecíveis em movimento, por serem discursos em língua da realidade trazem dela o inconcluso, a ambigüidade, a mistura, o conflito, a história. Participam da mitologia do poder político e econômico, em suas versões massificadas, populares. Também, não tão populares, participam em diferentes graus, da mitologia futura em estética crítica quando trazem em seu discurso o inconcluso, a ambigüidade, a mistura, o conflito, não só da história e do real, como também o conflito ideológico-estético do aparato técnico da sua linguagem: câmeras, lentes, roteiros, cenografia, planos, seqüências, edição, etc. Assim, suas imagens e sons em movimento, mesmo captadas pelo olho unívoco e objetivo da perspectiva, escapam, em parte, pelo olhar humano do espectador, que as vê em tensão e não somente em afirmação"[48]

O predomínio da objetividade, da observação, da busca da verossimilhança, acrescenta a isso – e eis o seu traço particular – uma visão cientificista da existência – expressa uma visão linear de fora para dentro na composição de locais e imagens – fortes tensões para realçar locais na medida em que busca uma expressão materialista e milimetricamente calculada para os fenômenos técnicos de criação de imagens imbuídos de imparcialidade objetiva. A perspectiva humanista traz rudimentos da dramaturgia clássica aristotélica denominada de verossimilhança em que os princípios de clareza, racionalização e unidade estão mais do que evidentes nesse dispositivo de criação de ilusões. *"Tratemos da natureza e das espécies da poesia, das*

características de cada uma, do modo como as fábulas se devem compor para dar perfeição ao poema; tratemos ainda da quantidade e da natureza de suas divisões e de tudo o que pertença a esta matéria, começando, como a natureza pede, pelas coisas elementares"[49]. Nesse caso, a tese central do movimento de projeção em cenário com o qual o homem se confunde e não consegue escapar das limitações do local. O homem tritura-se. Sufoca-se.

Daí, a insistência na imagem puramente descritiva dos locais. Na essência, a palavra fotografia quer dizer, escrever com a luz, reproduzir a obra de arte. Portanto, fotografia, fixar uma imagem formada dentro de uma caixa-preta pelo reflexo da luz durante um átimo de instante. Permite a reprodução de um produto, de uma pessoa, de um fato, de uma obra de arte, num número infinito de vezes, o que significa dizer: transformar o objeto fotografado em um produto e, também, vendê-la um número infinito de vezes, como extrato de uma realidade.

"Da mesma maneira como alguns imitam muitas coisas, expressando-se por traços e por cores (pela arte ou pela prática), assim também acontece nas citadas artes; todas realizam a imitação pelo ritmo, pela linguagem e pela melodia de modo separado ou combinado."[50].

Tanto para Da Vinci como para Alberti, pintura é expressão do amor à filosofia e à natureza, a única arte capaz de imitar todas as obras visíveis, a filosofia é uma sutil especulação, sobre as qualidades das formas: mares, lugares, plantas, animais, árvores, flores, tudo que dê sombra e luz, também tem cor. A imagem é, sem dúvida, estudo científico e legítima filha da natureza que a pariu; ou, para melhor dizer, sua neta, pois todas as coisas visíveis foram paridas pela natureza e dela nasceu a pintura.

"...aquilo que os pintores atualmente chamam de perspectiva (prospectiva)...é aquela parte da ciência da Perspectiva que se volta praticamente a reduzir ou ampliar sistematicamente, conforme aquilo que o olho percebe, os objetos que estão respectivamente afastados ou próximos – que se trata de construções, planícies, montanhas e paisagens de todo tipo – e de figuras e outros objetos em todos os lugares pelo tamanho que parecem ter um certa distância, correspondendo ao seu maior distanciamento."[51]

De fato, a estranha máquina de contar histórias por imagens, inicialmente usada por cientistas, o *cinematógrafo*, em contínuo aperfeiçoamento, logo foi substituída por sofisticados aparelhos tecnológicos para aperfeiçoar a visão do real natural. As pessoas enxergam a partir de um ponto de vista e através dele sentem e raciocinam, constroem significados e opiniões, hábitos e costumes. A dimensão visual, principal órgão assimilador das experiências humanas,

da mesma forma tem construído uma genealogia de virtudes e vícios dentro dos padrões de civilidade política. Os hábitos visuais do nosso tempo são configurados a partir da experiência com imagem em movimento. Para tanto, o movimento da história presente em que os espectadores são quase que imobilizados na poltrona – no jogo de luz e sombra dentro de uma sala de espetáculos – e o real naturalizado ganham dimensões fora do tempo e do espaço, simultaneamente em projeção e transferência. É o movimento animadamente de linhas e pontos de vistas da arte técnica do poder. Os momentos sucessivos que compõem a imagem do cinema são registrados pela máquina, câmera cinematográfica, como blocos do tempo e são fotográficos, a fita transparente e flexível, revestida de emulsão fotográfica revela marcas da dispersão humana, a projeção dos fotogramas em seqüência mais rápida do próprio movimento humano provoca o olho para captar as imagens que persistem na memória. A ilusão do movimento contínuo da luz, atualmente ainda não se libertou das expressões institucionalizadas e parece que o conjunto de lentes, câmeras e equipamentos de iluminação, que constituem o olho fotográfico, substituem o olho humano e, alusivamente, configuram uma alma artificial. Aqui, as imagens do mundo são representadas como se fosse da realidade; mas, antes de tudo, há interposição e transcodificação, pela perspectiva.

Seja como for, todas as artes são fundadas nas experiências e presença humanas; arte fotográfica perde-se e comunica-se de outras formas. Então continuo por aqui nesses dias chuvosos tomados pela névoa dos dias de inverno, sempre com saudades de você, dos nossos momentos de convívio, infelizmente tão pequenos e já tão distantes, marcados por esse silêncio assustador. Mas continuo escrevendo um tanto. Um grande abraço para você e outro para seus amigos.

[41] PASOLINI. P.P. **Jovens Infelizes**. p. 125.
[42] BAZIN, André. Ontologia da Imagem Fotográfica In: **O que é Cinema**. Lisboa: Livros Horizonte, 1992.
[43] BENJAMIM, W. **Magia e Técnica, Arte e Política.** Obras Escolhidas vol. 1. p.115.
[44] A câmera escura consiste em um compartimento fechado (como uma caixa ou mesmo um quarto) com apenas um pequeno orifício, em um de seus lados; quando os raios de luz entram por este pequeno orifício eles são ordenados, gerando no lado oposto ao furo uma projeção invertida da imagem exterior (figura acima). Durante a Idade Média a câmera escura descoberta por Aristóteles foi utilizada por sábios tanto no Oriente como no Ocidente. A técnica de utilização da câmera escura nas artes, chamada de perspectiva linear, foi introduzida pelo arquiteto italiano Filippo Brunelleschi (1377-1446), que codificou as leis da perspectiva em uma série de experiências envolvendo câmeras escuras, entre 1417 e 1420, na cidade italiana de Florença (Firenze). Os pintores italianos Masaccio (1401-1428?) e Paolo Uccello (1397?-1475) estiveram entre os primeiros a utilizar a técnica de Brunelleschi. Leonardo da Vinci descreveu a técnica em seu tratado sobre espelhos; como em sua época não existia nenhum método para fixar a imagem projetada, o pintor tinha que esboçar o traço sobre a imagem projetada para pintá-la depois. Outros grandes nomes da Renascença na Itália, tais como Michelangelo (1475-1564), também utilizaram a técnica para a produção de suas obras. Enfim, tal procedimento era utilizado pelos pintores reproduzir suas obras com total fidelidade. Fonte: **História da Fotografia.** São Paulo: Folheto, Hiperfoto, s/d.
[45] PANOFSKY, E. A perspectiva como forma simbólica. Lisboa: Edições 70 Ltada. 1975, p. 182.
[46]A caixa preta de Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851). A prata é sensível à luz e escurece em contato com a luz. Assim, uma superfície (vidro, papel, celulose, etc.) impregnada de sais de prata é capaz de formar um objeto a partir de sua capacidade de refletir a luz.Três elementos de base: A velocidade de impressão (abrir e fechar a caixa preta permitindo a passagem da luz para formar o objeto sobre a superfície sensível) será função da capacidade reflexiva do objeto. O olho mecânico: a adição de uma lente (cópia do olho humano) no sentido de melhorar a qualidade da imagem formada. Assim, o ângulo de visão (humano de 46 a 49°), a íris ou o diafragma permitindo a passagem de mais ou menos luz (impulsos elétricos do cérebro) e a qualidade de visão ou o foco que determina a distância. A medida da luz: o fotômetro, adequando a velocidade de impressão com a abertura do diafragma. O Bromato de prata formando uma imagem negativa, podendo assim ser reproduzida um número infinito de vezes. Fonte. **História da Fotografia**. São Paulo: Folheto, Hiperfoto, s/d.
[47] DA VINCI, apud CARREIRA, 2000. p. 112.

[48] ALMEIDA, Milton José. A Câmera da Memória, In: **Cinema: A Arte da Memória**.Campinas: Autores Associados, 1999, p. 140.

[49]ARISTÓTELES, **Poética.** Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural,1999. p. 37.
[50] AROSTÓTELES, **Poética**. Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural,1999. p.37.

[51] MANETTI, Antonio apud BAXANDAL, M. *in* **Olhar renascente: pintura e experiência social na itália da renascença.** p. 200.

SOBRE O ENCADEAMENTO DOS PEDAÇOS

"Moisés tomou a Tenda e a armou para ele, fora do acampamento, longe do acampamento. Haviam-lhe dado o nome de tenda da Reunião. Quem quisesse interrogar Iahweh ia até a tenda da reunião, que estava fora do acampamento. Quando Moisés se dirigiu para a Tenda, todo o povo se levantava, cada um permanecia de pé, na entrada da sua tenda, e seguia Moisés com o olhar, até que entrasse na tenda. E acontecia que quando Moisés entrava na Tenda, baixava a coluna de nuvem, parava à entrada da Tenda, e ele falava com Moisés. Quando o povo via a coluna de nuvem parar à entrada da tenda, todo o povo se levantava e cada um se prosternava à porta da própria tenda. Iahweh, então falava com Moisés, face a face, como um homem falava com seu amigo. Depois ele voltava para o acampamento. Mas seu servidor Josué, filho de Nun, moço ainda, não se afastava do interior da Tenda."[52]

...Quanto tempo não falamos por telefone e nem por e -mail. Afinal não sabemos mais nada sobre sonoridade de nossas vozes, do diálogo quase infinito sobre imagens (...) ao falar-lhe, ao escrever-lhe um simples e-mail também descrevo experiências coletivas, experiências políticas e ideológicas. Ao dizer alguma coisa descrevo experiências e tento dizer sobre os vencidos, sobre aquilo que amarga esquecimento nas páginas da história oficial. Vida breve da humanidade. Vida breve da ciência. Breve vida abreviada da arte? Impossível! As experiências coletivas modernas, velozes e fugazes, desmaterializam a aura das imagens do passado, talvez pela impossibilidade de criar novas imagens, pois cada minuto que passa distanciamo-nos do nosso passado numa velocidade assustadora.

Isso é uma exposição de apenas uma idéia e provavelmente quando expomos qualquer assunto, seja ele da história, da arte ou da sociedade, também expomos pedaços do passado que parecem sintetizar a experiência coletiva dos homens. Indubitavelmente em nossas exposições nunca damos conta de abarcar a famigerada totalidade. A perda da totalidade é a perda da inteireza. A perda da aura – aquele invólucro luminoso que envolve as imagens de uma sacralidade. Perde-se. Agora. Aqui, expomos pedaços, expomos vozes ao vento – um relato qualquer sobre uma experiência artística, nisso retomamos e rememoramos, tentamos salvar outros pedaços, imagens e vozes do branco esquecimento, pois estão perdidos, recalcados dispersamente naquilo que chamamos de passado. Uma experiência – uma necessidade. Somos incapazes de relatar, de contar e narrar detalhadamente.

Há, portanto, uma convicção na pluralidade das maneiras de escrituras dos pedaços históricos e experiências individuais. Há uma singularidade nos fatos e nas pessoas. Também há os fatos que não são regidos pela cronologia e nem pelo binômio causa-e-efeito, há fatos importantes que significam e clarificam o entendimento daquilo que parece ser obscuro, mas o excesso de claridade também obscurece fatos, imagens e sons. De certa forma essa idéia deixa claro o entendimento que podemos ter e também pode restituir o passado. Seria a rememoração a retomada de um passado e que sem isso tudo desapareceria num grande buraco silencioso, no esquecimento. O tempo. A memória. A lembrança. Todos. Uma tentativa de *"reconstrução"* de um passado que nos escapa, seja para resguardar alguma coisa amiga da morte – os esquecimentos. Se podemos ler a história, as políticas e aquilo que a

humanidade conta de si mesma no fluxo das imagens e sons, nas pinceladas de um grande cenário denominado momento presente. Assim. São. Imagens e memórias. O tempo restitui o momento em alguma coisa – um fato narrado; mas somente isso não é movimento. É importante deixar essa experiência registrada no fluxo da vida para que nossas memórias atravessem o subterrâneo dos corpos individuais. Tanto é que o fluxo do esquecimento não é apenas uma falha, um "branco" de memórias, mas também as atividades que aparentemente se apagam por si só.

Ao escolher esse tema para estudo, escolho também um pedaço da história para opor o infinito de tantas memórias à finitude necessária da morte de um estudo inscrito no âmago e ventre do tempo. Estudar imagens – pedaços da história – originalmente é como passear por um continente rodeado por arquipélagos, rodeados por ilhas e penínsulas do esquecimento ou até mesmo visitar tendas em que abriga e acolhe o tempo e nesse passeio sentir a lassidão do olhar ao lançar-se nos vórtices e fragilidades da vida. Para desembarcar em qualquer ilha é preciso navegar com calma e força rumo à terra firme. É preciso força para rememorar e restaurar esses pedaços que se afogam no esquecimento. Restauração – reunião da dispersão dos pedaços presentes na linguagem das coisas – das imagens – dos mitos – das alegorias, daquilo que se transfigura enquanto ausência – aquilo que não vemos possui significados. Isso implica desdobras dos tecidos e franjas do esquecimento – surpreendentemente tudo se ancora na memória coletiva. Rememorar aquilo que é universal. Então imaginemos esses retratos em movimento vivo – passado que se torna presente no momento que escrevo e me inscrevo neste texto. Assim penso que a melhor poesia é aquela que já ultrapassou os sonhos e nela não há tema mais excitante a ser selecionado, nela, entre tantas, há coisas, nela há tantas outras coisas que nos cercam. Você é poesia revestida de tempo.

A maneira mais direta de abordar o tema da montagem cinematográfica consistiria em um exame das várias áreas do conhecimento que a compõem, pois assim lançaríamos entendimentos aos significados dispostos nas obras cinematográficas. Esta reflexão assinalaria cada linguagem que a compõe em sua especificidade, assim, assinalaríamos suas divergências e convergências. Então, daríamos ênfases no relacionamento entre os significados expressos em uma determinada obra, mas aqui, trata-se de uma obra em elaboração, portanto, o caminho será outro.

Historicamente, houve tantos métodos de montagem, mas, sinceramente, não acredito em nenhum. O que vou mostrar a vocês são partes de uma reflexão que venho desenvolvendo ao longo desses anos. Nessa parte do texto, entre tantos assuntos, vou partir de algumas considerações sobre a alquimia e as cores, e assim por diante, pois quando falo e penso sobre montagem, logo me ocorrem as formas de tratamento da imagem e do som, o estilo seguido pelos diretores e montadores. Nesses atos corriqueiros do fazer imagem, fazer-se técnica, faz-se cultura, faz-se massificação social e persistem antigos métodos de criação: vejo a alquimia e outros tantos métodos incorporados pelas técnicas modernas. Quando me refiro à técnica, digo que a técnica nasceu juntamente com a humanidade, simultaneamente, talvez como forma de despertar a consciência e a transformação. Ontem e hoje, o homem não só molda a madeira e a pedra para usá-los como instrumentos de sobrevivências, ou também prepara carnes, vegetais para alimentar-se, mas também, fabrica artefatos, cada vez mais elaborados e complexos, tanto no universo material como também no universo espiritual. As cores, ainda nos dias de hoje, conservam todos os valores de uma tradição. Cada cor em particular é objeto de uma espécie de interpretação. Primeiramente, o simbolismo das cores é sua valoração universal e não-espacial. Está associada às memórias da civilização e representam níveis de conhecimento e estados do ser. Sejam eles interiores ou exteriores, cosmológicos, psicológicos ou místicos, no entanto, são fundamentos da tradição e do pensamento simbólico. Nas paletas de coloração da ilha de edição persistem umas tradições, memórias. Essa união estética de passado e presente coincide no fazer técnico, na união e correspondências temporais, à dimensão estética e a dimensão física da imagem. As vibrações de Luzes e de sons lampejam memórias.

A alquimia, desde suas origens, está relacionada às cores pelos laços da memória, desde as práticas artesanais de tingimento de tecidos, lapidação e imitação de metais preciosos no Egito antigo. São tantas lendas, histórias e exemplos dessas ligações originárias e têm como aparato principal o laboratório em que se processam manipulações e transformações da matéria-prima – mundo natural. Trata-se de um local inesquecível e sublimador em que as forças opostas se unem na realização da Grande Obra. Neste processo, observa-se a seqüência de cores que indicam o caminho para a preparação da Pedra Filosofal. Nigredo, albedo, citrinitas e rubedo são cores que denominam as fases da Obra, que pressupõem também

estados e temperamentos da alma. A Pedra ou Elixir obtido pelas operações alquímicas também é chamado Tintura. A obra é uma tintura. Neste contexto, as cores ilustram uma linguagem mais complexa e expressam os diversos estágios de tingimento na busca da Grande Obra. A linguagem das cores expressa um mundo simbólico e está relacionada intimamente à idéia de arte como instrumento divino, pois quem adquire tais conhecimentos está habilitado para intervir juntamente com as forças da natureza e exercer assim o papel divino. Desta forma, esses conhecimentos, tal como mistérios sagrados, deveriam ser mantidos ocultos aos olhos profanos.

Os temas da linguagem alquímica atravessam nossas vidas cotidianas, nos atos mais simples, como na lavagem e no branqueamento de roupas, na fervura da água que destila o pó preto do café que tomamos todos os dias, mas, no contexto da alquimia clássica, estão associados à vida de Cristo e da Virgem, fundamentadas na comparação entre o mistério da Encarnação e a transmutação da vida material e da alma. Nesta variedade de temas, encontramos nesse método a idéia de morte e morte violenta da matéria – uma tensão que conduz a um renascer em formas mais lapidadas e purificadas que, reunindo todas as qualidades elementares, seria capaz de promover o equilíbrio destas em outros corpos, homem e natureza, espírito e matéria. Esse poderoso agente, essa poderosa imagem é fundamental para se chegar à Pedra Filosofal, Elixir ou Tintura. À "morte", imprescindível e iniciadora do processo, associava-se a cor negra observada na fase de nigredo; a esta, seguia-se a purificação alvejante no estágio de albedo. O amarelo do ouro manifestava-se, a seguir, na fase denominada citrinitas. Mas, a perfeição da Tintura Vermelha só era atingida com a reunião de todas as qualidades elementares na fase final do rubedo.

Sabemos que montagem[53] é um ato simples no cinema e no vídeo e reúne, ordena e dá ritmo temporal às imagens e sons captados fracionadamente durante a filmagem nas locações. De certa forma, dá sentido narrativo ou poético à história proposta pelo roteiro do filme que já é uma decupagem prévia dos criadores. Sabemos que toda obra de arte envolve a montagem, pois o criador seleciona e coteja, ajusta as partes. No processo de montagem, o montador deverá sugerir mudanças de lugar e duração das seqüências, visando obter maior clareza e simplicidade da obra e também desenhar a estrutura do clímax mostrado ao espectador. Assim, seria como se autor convidasse o espectador a um passeio em que a percepção dure 30, 60 ou

120 minutos de exibição. É uma forma de manipular o tempo. Mas sabemos que nenhum dos componentes da obra cinematográfica pode ter qualquer significado independente daquilo que constitui enquanto obra de arte. E, às vezes, arbitrariamente, com a finalidade de estudos, recortamos seus componentes, decompondo-os artificialmente, com falta de elegância, somente para facilitar a discussão teórica. Poderíamos também descrever o aparato técnico e socioeconomico que cerca cada um desses meios, suas possibilidades e condicionamentos, ou, até mesmo, um breve histórico sobre o assunto, visando-se, por fim, estabelecer o sistema peculiar do cinema em certo lugar e tempo, pois, para a história, o específico estaria nas manutenções e mudanças ocorridas, na escala do tempo, em um objeto histórico de tamanho variável – uma vida, uma instituição, uma nação, uma época ou mesmo um filme a ser estudado. Assim, neste caso, lançaríamos reflexão sobre os sentidos e não-sentidos ou mesmo sobre a possibilidade de fazer sentido no mundo uma determinada criação.

A montagem no cinema é a organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e duração a partir de um estilo artístico dentro do programa visual da obra. Consiste na sucessão das tomadas ou planos dentro de uma seqüência, de forma a dar-lhes unidade interpretativa e significativa. Para tanto, às formas de conhecimentos recalcadas pela oficialidade do conhecimento ocidental e neste sentido, lançaremos nosso olhar para a tela *A Tempestade* de Giorgione, na qual nos debruçaremos sobre a composição da obra. Pintura é montagem.

Por me referir à obra de Giorgione, tento interpretar. Ao transitar por várias fontes da literatura artística produzida no século XVI, percebemos que esta obra é marcada por várias vertentes artísticas. Assim, para entendermos, Giorgione introduz a paisagem enquanto espaço retratado, algo que conduziu historiadores da arte a denominar, *Giorgionismo*. Apresento a descrição quase esquemática de *A Tempestade*, do renascentista veneziano Giorgione[54] (circa 1477–1510). A partir dos elementos concretos e descritivos relacionamos com o tema montagem cinematográfica.

No cinema, o diretor preparará todas as pistas de som: diálogos (captados em direto), dublando (falas que faltaram ou que se tornaram inaudíveis), preencherá os vazios sonoros com ruídos de sala, música incidental, e colocará a trilha do filme em seus devidos lugares. Na pós-produção, providencia a edição e mixagem sonora. Logo após as filmagens, ordena o

material, caso este material seja finalizado em ilha digital, deverá passar, após a revelação dos negativos, por uma telecinagem (transferência da imagem fílmica para sinal digital e imagem em vídeo). Feito isto, transposto todo o material ("importado") para os computadores, começa então o seu primeiro corte chamado de "corte largo". Após as filmagens concluídas, o diretor assiste ao material pré-montado e manuseia as imagens. Mudam-se seqüências de lugar e busca soluções de linguagem obtidas em laboratório ou ilha de edição (fusões, congelamentos, etc.). E, finalmente, começa então o corte final, "o corte fino", e os ajustes sonoros e a retirada de algumas imagens e sons que não possuem função significativa para obra. Passa-se à mixagem e a cópia está pronta para ser trabalhada no estúdio de som (no caso de *Dolby Stereo*) e a cópia final óptica em laboratório com a devida marcação de luz, colocação dos letreiros de apresentação, com nome do elenco e equipe técnica. Faz-se a projeção final desta cópia para o diretor da obra com a presença da equipe direta, montador e diretor de fotografia. O exercício de montagem é um exercício de depuração e destilação do som e da imagem.

Em nossa descrição d'*A Tempestade*, está evidente a influência de duas cenas que integram o quadro. A primeira, no plano de fundo, apresenta a vista de uma cidade, que se estenderia para além do quadro, coberta pelo clarão de um relâmpago. Todas as portas estão cerradas, assim como o parapeito da construção à direita, próxima à ponte, não mostra uma pessoa sequer. O único ser vivo na cidade é o pássaro, que, sobre a construção referida, indiferente, aguarda a tempestade. Menos distante do plano de fundo, uma ponte atravessa o rio, cujas águas se escurecem com a sombra projetada pelo plano e pelas pilastras da ponte. Pelo ângulo com que são vistas, na extremidade direita, as pilastras se desdobram em duas. As sombras aí concentradas inquietam a espera. Mas há uma espera? O que equivale a perguntar: há uma tempestade que se precipita, no bojo da qual a ausência de criaturas humanas indicaria seu receio e busca de proteção ou um segredo prestes a ser revelado?

Na atualidade, o homem tende a modificar bastante a forma de ver o mundo e a própria vida pela óptica das imagens imbuídas de retórica e significação cultural. Termos como interatividade, hipertexto, realidade virtual, hiper-realidade, internet, câmeras e ferramentas de montagem como programas de edição de vídeo e foto estão cada vez mais populares e disponíveis no mercado. As imagens que visualizamos todos os dias, sobretudo, no cinema e na televisão, com alto grau de realismo, baseiam-se num repertório visual iconizado,

retórico, simbólico e facilmente manipulável; digamos que são imagens que estão na superfície do entendimento da humanidade, pois numa sociedade altamente receptiva à imagem, principalmente a partir da invenção do cinema.

De fato, a visualização de tais imagens não desfamiliariza nossos conceitos e atitudes frente a determinados acontecimentos da realidade e assim é desenhada esteticamente uma série de procedimentos retóricos no que tange às cores e ao som. Mais adiante, olharemos com mais atenção: o pantomismo, a telerrealidade, o narcisismo social, a interferência digital nas imagens e suas identificações imaginárias, e os novos conceitos de verossimilhança. Imaginação não é imagem. Atualmente, a vida moderna poupou-nos do esforço intelectual e físico, substitui a imaginação profunda por imagens retóricas, o raciocínio pelo símbolo, a escrita reflexiva por mecanismos e técnicas de interpretação. A sociedade de massas oferece todas as facilidades, meios curtos para se atingir o objetivo sem ter trilhado caminhos. O cinema, num sentido amplo, tem desfrutado do privilégio de se valer de diversas formas visuais, narrativas, culturais, estéticas e científicas, como nenhuma outra forma de expressão.

"O fator dominante e todo-poderoso da imagem cinematográfica é o ritmo, que expressa o fluxo do tempo no interior do fotograma. A verdadeira passagem do tempo também se faz clara através do comportamento das personagens, do tratamento visual e da trilha sonora – esses, porém, são atributos colaterais, cuja ausência, teoricamente, em nada se afastaria da existência do filme. É impossível conceber uma obra cinematográfica sem a sensação de tempo fluindo através das tomadas, mas pode-se facilmente imaginar um filme sem atores, música, cenários e até mesma montagem."[55]

Esta qualidade inigualável do cinema vem de seu caráter formalista, construtivo, simulador, ordenador, possível, principalmente, a partir da montagem cinematográfica, pois se insere neste contexto como uma grande articuladora do processo de construção da inteligência humana e do elemento de significação da obra.

O russo Sergei M. Eiseinstein, apesar de não ter sido o primeiro a utilizar o recurso técnico da montagem fílmica, é considerado o maior representante teórico da montagem cinematográfica, essencialmente a partir da realização do filme – *Encouraçado Potemkin*. Neste sentido, a montagem define a obra cinematográfica, mas estas concepções teóricas não surgem do nada e Eisenstein teve diversas influências, não só dentro do cinema, mas também noutras artes, especialmente no teatro Vsevolod Meyerhold[56]. Mas a influência de Meyerhold verifica-

se, sobretudo, naquilo que Eisenstein definiu como "tipo", isto é, a defesa de que o espectador deveria reconhecer as personagens pela simples observação do seu rosto, fato que o levou a utilizar atores não-profissionais. Assim, buscava-se estabelecer um compromisso entre a autenticidade dos seus personagens e a sugestão da situação dos mesmos, apenas através dos seus rostos. Daí que, nos seus filmes[57], as personagens surjam como verdadeiros estereótipos das mais diversas profissões e níveis sociais. Eisenstein vai, claramente, beber às tradições teatrais mais antigas, tais como a já referida "commedia dell'arte", e mesmo ao imaginário circense (o palhaço rico e o palhaço pobre).

Na tela *A Tempestade*, adiante da ponte, sobre as margens, troncos e folhagens, preparam o primeiro plano. As margens disformes, o calmo conflito da paisagem. À esquerda, a construção mediana ao quadro figura uma cabeça colossal e petrificada, assinalada por dois olhos, sobrancelha e nariz descomunais. Um pouco à frente, em primeiro plano, quase no centro – duas colunas cilíndricas e quebradas apóiam-se em um pedestal em ruínas. Na alegórica renascentista, diz-se que uma coluna quebrada era um emblema corrente da Forteza. Consideremos a dupla coluna, a dupla pilastra próxima à maior concentração das sombras no rio e com os olhos pétreos da construção à esquerda. As figuras do duplo. O duplo sentido de fortaleza e as construções militares e também a capacidade humana de resistência. A ambigüidade é a base da própria tela. Antes de indagá-lo e lançar perguntas aos dois personagens que figuram o centro da obra pergunta-se. Que sentido poderiam ter eles?

Voltando ao cinema, o diretor é o profissional que transforma um roteiro literário adaptado de uma obra anterior ou não, fato verídico ou totalmente ficcional, em imagens cinematográficas, com a participação de uma equipe de vários especialistas técnico-artísticos, narrando a sua história em curta ou longa duração para ser projetada em salas de cinema, emissoras de televisão ou quaisquer meios de exibição que venham a ser inventados. O seu trabalho consiste em participar de todos os preparativos: escolha de elenco, de locações ou cenários, figurinos, textura fotográfica, trilha sonora, efeitos especiais, detalhamento plano a plano e planejamento das filmagens. Durante as filmagens, ensaia e dirige os atores nas cenas previstas no roteiro seguindo o planejamento aprovado anteriormente com o diretor de produção do filme. Em uma equipe, ele é o líder criativo do processo, orquestrando o andamento das demais funções. Concluídas as filmagens, participa da finalização técnico-

artística do filme. Assiste aos copiões (filmes revelados e copiados em estado bruto) e, em seguida, dirige os trabalhos de montagem dos planos realizados fracionadamente numa narrativa contínua.

Nesta etapa, escolhe a trilha musical[58] e possíveis efeitos de laboratório ou estúdio de som. Quando todas as pistas sonoras estão concluídas (diálogos, ruídos, música, etc.) acompanha a mixagem e a cópia final para exibição. Um filme pode ser realizado em 6 meses: da criação do roteiro, passando pela preparação, filmagens e finalização. Para exercer esta função, o profissional deve freqüentar uma escola de cinema ou de comunicação na especialidade, visando futuramente, através de estágios, conseguir a prática e a formação necessárias para dirigir o seu primeiro filme. Uma das carreiras de acesso à direção é:

"A imagem cinematográfica nasce durante as filmagens, e existe no interior do quadro. Durante a filmagem, portanto, concentro-me na passagem do tempo no quadro, para reproduzi-la e registrá-la. A montagem reúne tomadas que já estão impregnadas de tempo, e organizadas a estrutura viva e unificada inerte ao filme; no interior cujo vasos sanguíneos pulsa um tempo de diferentes pressões rítmicas que lhe dão vida"[59]

A imagem cinematográfica é como um espaço de encontros, constituído ainda por mecanismos tensos e tradutórios: a tecnologia. Esse procedimento tecno-criativo transforma o filme num território de conjunções e interseções, nele convivem harmoniosamente tecidos muito próprios de uma linguagem em que cada parte possui signos diversos que formam uma arquitetura híbrida, graças à tradução e ao tratamento dado à obra. O tratamento tecnológico efetuado com equipamento de última geração de pós-produção de imagem e som parece ditar as regras estéticas dos filmes na atualidade, busca-se a qualquer preço a alta definição das imagens e sons. A partir da captura das imagens – a passagem e processos eletrônicos – recomeça todo um novo processo de criação, ou, por assim dizer, de pós-produção, no qual a tecnologia de alta definição passa a ser acionada em interface com os sistemas digitais. Assistimos à supremacia das tecnologias eletrônicas analógicas e digitais interconectadas e o processo de metamorfoses, a obra, logo em seguida, remete ao somatório completo de imagens e sons de volta para os mais variados suportes.

Voltemos a tela *A Tempestade*, uma constelação calma dos opostos, note-se que há um invólucro de mistérios do tempo e das memórias num local para ver e lembrar. Comum aos lugares, o tempo deixa suas marcas nas cores e também na duração. Notemos que o clima é

constituído de maneira a prepará-las para um conflito provocado pela tempestade e isto aumenta pelas sombras projetadas pela ponte, ainda crescerá, ao vermos no primeiro plano, juntamente com dois personagens, duas figuras que constituem e interagem com outros signos da obra. À esquerda, um soldado monta guarda e olha para direita, principalmente para a outra imagem – uma mulher semi-desnuda amamenta seu filho. Ele a olha, mas não é por ela, pois ela olha para frente, para adiante, um além, um lugar e assinala o lugar em que se situa a mirada do espectador, ao mesmo tempo, também acentua o lugar da própria representação em que circunscreve a obra. Mas, que universo esplendoroso anuncia seu olhar? Neste jogo de olhares a três, há assim sempre um terceiro invisível aos dois outros que pode ser o olhar do espectador – uma espécie de quarta parede pensada pelo autor da obra. O soldado que vê e não é visto pelo espectador é o representante mais explícito de uma miragem, de uma representação, ao passo que a mulher é a expressão mais direta da reflexão, que é a própria tela.

Na ilha de edição, a mixagem técnica da imagem e do som confere ao filme e à sua feição polimórfica e atonal costura dos conflitos de diferentes grandezas que dão autonomia à obra artística. Na edição eletrônica, as imagens estáticas fundem-se com imagens animadas, janelas centrais e laterais são abertas, diferentes imagens se sobrepõem ou pontuam as idéias, o plano divide-se horizontalmente em duas imagens, as letras escorrem simultaneamente em imagens sobrepostas ou ainda enfatiza-se o artificialismo.

"A poética do cinema, uma mistura das mais desprezíveis substâncias materiais, como aquelas com que nos deparamos todos os dias, resisde ao simbolismo. A partir da maneira como um diretor escolhe e registra seu material, num único quadro que seja, já podemos saber se ele é talentoso e se tem visão cinematográfica"[60]

Dito isto, efeitos banais ou mesmo as soluções técnicas altamente complexas são conjugadas formalmente no filme com o rigor necessário para destacar as pulsões do significante, sem cair no lugar comum. O cinema digital é um pastiche em que os recursos triviais da eletrônica, como aberturas de janelas ou espelhamento da imagem, são aplicados e combinados como soluções plástico-expressivas que multiplicam pontos de vistas e produzem perspectivas inversas, realçando os sentidos e o não- sentido da construção da imagem fílmica, diferentemente daquilo que foi captado durante a filmagem. Tais ferramentas estruturam o caráter estético da obra e também abrem espaço para o não-sentido que a imagem bruta traz

em seu estado original. A tecnologia de montagem, neste caso, permite que as cenas e as tomadas se juntem espontaneamente, a partir de saídas relativamente simples e também elas mantenham-se por si sós, combinando dentro de um determinado padrão artístico.[61] Trata-se de seguir um estilo logo nos processos de filmagens e decupagem e resolver os conflitos de ambigüidades. Desta forma, significa colocar as peças com lógica e espontaneidade dentro de uma articulação artística rasa.

Diante disso, as imagens técnicas representam o mundo já representado e refletem raios que aos poucos e historicamente vão sendo fixados sobre o material sensível, graças aos materiais químicos, mecânicos e eletrônicos, assim, trata-se de mostrar que imagem e mundo estão no mesmo nível, o real. E, são unidas pela mesma cadeia interativa na indagação do homem e do mundo, assim aparece como um símbolo que não precisa mais de decifrações. Quando vemos uma imagem cinematográfica já montada, já esterilizada pelas técnicas de montagem e adulteração de cores e formas, não vemos uma série de sentidos que estão ocultos e submersos nos campos da memória. Ver é esquecer. Hoje, ver uma imagem isoladamente é esquecer da narração do mundo e também das narrações apresentadas pelo mundo em suas representações. Esquecer que, do mundo precisamos e sonhamos, seja porque o mundo é mais complexo do que as técnicas de manipulação do real, seja porque os meios científicos já não dão sentido aos objetos do real que manipulam.

Na tela *A Tempestade*, os personagens no primeiro plano, uma troca de olhares que nunca se encontram, neste desencontro em que há sempre um terceiro invisível, que devemos enfatizar. Encontro e simultaneamente desencontro, o visível (a miragem) que encaminha para o invisível (o espectador) e o invisível que é assinalado pelo visível. Eis o duplo que se tematiza. Será então justo dizer-se que nessa tela se inscreve a pulsão de ver, a pulsão da visão, desde que se tenha a sensibilidade de acrescentar o que ainda está presente na descrição da tela: pulsão de ver que, não se vendo a si própria, implica a interminabilidade da interpretação, ou seja, o seu constante fracasso. Pois, que é a interpretação senão o ver pelo intérprete da representação-apresentação de um texto, pictórico, verbal ou musical, que o prevê e não determina o intérprete, que o inclui e exclui? Derivam daí três conseqüências: (a) a interpretação é uma necessidade que, entretanto, não se esgota. Conhecer este seu estatuto é indispensável para que ela não seja tida como parte de alguma ciência particular, pois é próprio

de uma ciência, ao menos das chamadas ciências "duras", pretender esgotar seu objeto, apreender sua estrutura. Isso, de sua parte, nos leva à primeira caracterização do objeto de arte; (b) seu fascínio é dependente da pluralidade inexaurível de seu texto. Dessa segunda conseqüência é extraível uma terceira: (c) a inexauribilidade de sentidos que caracteriza o objeto de arte vivo, diferencia-o do mistério, situação em que ele seria o correspondente leigo do segredo religioso. E, isso porque, enquanto o mistério supõe a indecifrabilidade de desígnios de uma divindade, a inexauribilidade do sentido da arte viva significa apenas que a arte configura um discurso não dotado de uma dimensão semântica última, definida e estabilizadora. Quando esta existe, a interpretação não é uma necessidade que inevitavelmente fracassa; ao contrário, ela se torna algo que tem êxito à medida que atinge o núcleo final de seu objeto.

O processo de pós-produção[62] se desenvolve praticamente a partir da conjunção de uma ilha de edição computadorizada interligada para a finalização propriamente dita. Nestas ilhas é possível criar imagens inexistentes, realizar o tratamento de imagens captadas originalmente, pela câmera cinematográfica ou videográfica e, posteriormente, telecinadas e convertidas ao sinal digital para manipulação de cores, saturações, inserção de detalhes. Ainda, é possível captar e trabalhar imagens de fontes variadas (livros, fotos, desenhos através de uma câmera de alta definição acoplada à mesa computadorizada. Todos os efeitos são animações constantes de livro de fotografia, pintura, história e ilustrações. Nunca esteve tão fácil adulterar imagens, colorizar com paleta digital, nunca esteve tão fácil importar e transportar imagens através da conversão do sinal analógico ao digital para as ilhas de edição, para a cadenciação dos ritmos temporais, aumentar ou diminuir a velocidade da ação das personagens.

Tal desencanto com o mundo operado pelas máquinas, inicialmente traduz um sentido religioso das cosmovisões pré-modernas, ou seja, das imagens tradicionais em que conseguimos visualizar a dimensão simbólica. Neste caso, insere-se a pintura em que o pintor elabora e a experiência humana transfere para as mãos munida de pincel e de lá para a superfície da imagem. Assim, processa-se a codificação desse agente humano, o pintor, e quem ele propõe decifrar enquanto imagem. No caso das imagens técnicas do cinema, uma suposta liberdade traduz tal desencanto, implica e significa o esvaziamento da proibição que cerca os

mistérios, em cujas fronteiras se lê a interdição e dessublimação repressiva dos agentes que manipulam. O cineasta, o fotógrafo, o roteirista e o montador traduzem a inserção do aparelho-operador, mas não interrompem o elo entre imagem e significado, entre mundo e real. A liberdade criativa converte-se em instrumentalidade, de descoberta dos códigos, leis e normas a que todos os objetos, imagens, programas de montagem estariam subordinados. O aparato técnico complexo é uma caixa preta em que se vê e se lê o *input* e *output*, importar e exportar, copiar e colar, assim se vê o canal e não o processo codificador que se passa no interior das ilhas de montagem, programas, sistemas e softwares de edição e montagem. Portanto, não podemos elucidar artisticamente a relação imagem e técnica, por se tratar de uma linguagem mecânica quase oculta.

O filme por excelência é um contínuo auto-apartar-se de tempos para o tempo, do mundo para o mundo, do real para a realidade, um contínuo apontar da arte para as artes, do próprio cinema para o cinema, dos sistemas para os edemas dos sistemas políticos. As imagens são superfícies que transcodificam processos, seqüências e cenas com a finalidade de desnudar no palco da tela esse momento inevitavelmente plural, multifacetado, feitiço, sem dúvida, cada imagem criada remete à memória técnica e artística, o retorno do cinema a seus primórdios, inesgotáveis. Por isso, condensa o velho e o novo, a ordem e a desordem, enfim, a contradição e a tensão, sem reduzir. A ilha de edição eletrônica, como espaço de passagem e também como possibilidades para materialização dos sentidos e espaços da memória técnica da civilização e como local tenso entre passado e presente, aniquila a representação clássica, transformando a natureza simbólica dos recursos técnicos em recursos expressivos, seja por utilizar transparências, por pontuar melodicamente árias e diálogos ou por gerar novos significados no tratamento das cores da imagem.

Dessa forma, os signos já presentes na imagem, novamente se multiplicam através do ato da criação de novos signos, tanto o potencial dos suportes técnicos e quanto ao jogo lúdico da edição eletrônica. Na edição – montagem, meticulosamente modulamos uma complexa cadeia de significantes artísticos, todos contaminados também por toques estéticos, éticos e políticos. O filme é uma espécie de teia de articulações sintáticas formada por associações de idéias e, sobretudo, pela mistura de diferentes vozes: fluxos verbais, sonoros de imagens em

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

movimentos, pois numa única obra manuseamos inúmeras variações artísticas que formam uma espécie de amálgama.

Essa mistura fragmentária forma então uma grande estrutura espiralada que tende ao infinito, mesmo sabendo da finitude da obra quanto ao número de fotografias, seqüências, planos ou de sua duração temporal. Por essa orquestração de atonalidades e estratégias de colagem disjuntiva dos signos é que podemos designar às obras fílmicas múltiplos sentidos e, por que não dizer, cromofônicas. As estratégias de edição-montagem tanto ocorrem no processo de filmagem (materialização fílmica) como transcorrem nos momentos da edição eletrônica. Essa operação funciona como uma orquestração da polifonia de sentidos que adquirem relevo e espessura, seja na sua totalidade orgânica inestável ou na combinação qualitativa dos fragmentos. A partir daí, como todas as imagens, é também mágica e o espectador tende a projetar essa magia sobre o mundo, pois o fascínio que emana das imagens tecnificadas na montagem e nos processos de edição, em seus diferentes níveis, põe em movimento a dança das linguagens através do estranhamento sintático. A partir de sua organização sintática, em cada imagem, persistem referências ao cinema primitivo, mas não como elementos significantes da magia, imagens da magia tradicional.

Na tela *A Tempestade*, encontramos uma posição vêneta[63], quase um cânone tosco-romano que garante ao desenho e às questões ligadas à simetria, a hegemonia e ordem da produção estética. Desse sistema de ordens os rudimentos do Egito urge até a Renascença[52]. No entanto, o termo simetria no seu sentido clássico liga-se à relação existente entre regularidade das figuras e as proporções do corpo humano bem como personagens e paisagens alusivas a um passado magicizado. Os personagens e paisagens são colocados em proporções para projeção das figuras das partes do corpo humano através das épocas, como fonte permanente das regras do estilo e a razão do diálogo figurativo possíveis de homem para homem e de geração para geração. Vemo-las no sentido de permanência histórica.

Nesse sentido, encontram-se as idéias da coloração da pintura, do retrato, da paisagem e da escultura. Mas tanto o retrato quanto a paisagem, desde a sua inserção na pintura, estiveram marcados pelos signos da memória. Não se trata, neste caso, nem do retrato nem da paisagem observada, mas o desenho, projeto da imagem invisível idealizada e um passado também idealizado. Talvez pelo desenho dos traços emblemáticos que o artista irá corrigir a

natureza, sendo, pois o juízo de valores que o artista atribui e corrige a partir do seu olhar. Vasari diz que o juízo é percepção, percepção esta emque o artista interpreta e corrige o defeito natural. Esse defeito natural, no seu entender é a ausência de marcas temporais, sociais, morais e éticas a que o desenho deverá dar ênfase, portanto completar aquilo que a natureza não fez.

Voltando à suposta magia do cinema e da televisão, é então um auto-apontar-se e, neste caso, em específico, a linguagem cinema que desvela a si própria, como referência, como absorção de estilo de criação não se coloca ao mesmo nível ontológico e histórico do homem antigo. Nesse processo mágico, nessa nova magia não transparece a consciência histórica. Imagens desmagicizantes. A magia do cinema não visa modificar o mundo lá fora como fazia a magia natural e a magia noutros períodos que antecedem o momento moderno, mas, sim, as nossas noções e conceitos relacionados ao mundo. Um feitiço de ordem consumista: um feitiço abstrato. Podemos formular tais diferenças no que tange ao tratamento dado à imagem na seguinte forma: no processo alquímico de criação da Grande Obra ritualiza modelos e mitos, encontram o seguinte método de criação e montagem:

"Numa alusão à obra divina da criação e ao projeto de redenção nela contido, o processo alquímico foi designado de "Grande Obra". Nesse processo, uma matéria inicial, misteriosa e caótica, chamada Matéria Prima, em que os opostos se encontram ainda inconciliáveis num conflito violento, deve ser transformada progressivamente num estado de libertação de harmonia perfeita, a "Pedra Filosofal" redentora ou o Lápis phifosophorum: Primeiro, combinamos, em seguida decompomos, dissolvemos o decomposto, depuramos o dividido, juntamos o purificado e solidificamo-lo. Deste modo, o homem e a mulher transforma em um só." [64]

Na magia atual do cinema e do vídeo, percebemos outros tipos de modelos: os *softwares* de edição. Vejamos o prefácio do manual de um *softwars* bastante popular nos dias de hoje para a montagem de vídeos:

"Esta é a um época empolgante para aqueles de nós envolvidos com vídeo digital para área de trabalho! Estamos no meio de uma revolução da editoração eletrônica que tomou o mundo por tempestade na década de 1980. Veja as evidências: hoje as câmeras digitais são tão boas quanto um BetaCam por aproximadamente um quinto do preço; as CPUs dos computadores são suficientemente rápidas para tratar as demandas de vídeo no computador; softwares de edição não-linear (NLR) são poderosos e têm recursos profissionais: RAM e unidades de disco rápidas são baratas; os sistemas operacionais são mais confiáveis e as tecnologias modernas de subsistema de vídeo (DirectX, Quick Time etc.) têm recursos profissionais exigidos. Todos esses fatores

combinados tornam factível a criação de vídeo de qualidade no nível de transmissão pública para o computador de mesa ou laptop." [65]

E ainda:

"A implantação do Premiere é abrangente e a única limitação é a capacidade de processamento disponível. Qualquer coisa que você pode fazer no premiere (transições, filtros, transparência, movimento, títulos,etc. – até mesmo filtros de fornecedores independentes) agora pode ser visualizado em tempo real..." [66]

Isso posto, podemos agora dizer que, neste caso, o mito não é elaborado no interior da transmissão das mensagens, já que é criado e elaborado por um espécie de Deus em que autor tenta se aproximar ao criar alguma coisa. Os *softwares* são modelos elaborados no interior da transmissão, por técnicos altamente profissionalizados. Nessa nova magia, a ritualização dos *softwares* visa programar seus receptores para um comportamento mágico controlado e acomodado dentro dos padrões éticos, estéticos e políticos.

Além disso, sabemos que, em *A Tempestade,* Giorgione, nas proporções, geometria ou desenho, identifica um estilo. Assim, o estilo é uma questão espinhosa para comentar nesse momento, pois aparece na história da arte sob diferentes rótulos com diferentes significados.

Nesse contexto, as coisas do mundo da memória, também são sistemas de representação pictórica e expressão da personalidade do artista, ora é expressão do temperamento nacional, individual ou de uma época, mas também pode ser uma unidade e uma regularidade. Ou, ainda, uma maneira diversa de conceber uma determinada linguagem, ou então como expressão coletiva e por ser coletiva é possível dar a ela um caráter de memória coletiva. Além do estilo atribuído à obra, compreende-se o conflito, a fissura, a contradição que a obra de arte propõe interna e externamente, ao se colocar como um campo de forças opostas conforme descrição no início deste estudo. Mas, deixando de lado diversos aspectos que envolvem o debate sobre o estilo do pintor, passaremos agora ressaltar questões referentes à cor sobre o desenho do pintor e à própria montagem que é contraditória.

O cinema, a computação gráfica e os softwares de edição conseguem criar efeitos especiais toscos, se comparados aos já obtidos atualmente, mas que se diferenciavam radicalmente dos resultados dos antigos e caros métodos analógicos. Por ser fruto visível da conjugação informática/cinema, não se pode pensar apenas em revolução visual, especificamente. Se considerarmos que qualquer alteração na maneira de se pensar cinema

sempre será percebida no produto final que vai para as telas, poderemos imaginar que a influência estética que o uso do computador permite não se restringe apenas aos efeitos e cenários. Processos antes demorados, quase que artesanais, como montagem e edição e mixagem de som ganham, além de qualidade no produto final, versatilidade e maior liberdade de experimentação quando realizados em equipamento digital. Mas a magia eletrônica, propriamente dita, ainda não se concretiza aí. A finalização conta com ferramentas mais eficientes e fáceis de manusear, mas que continuam sendo empregadas na feitura do mesmo produto do imperialismo pós-industrial.

"Trata-se de um brinquedo complexo; tão complexo que jamais poderá ser inteiramente esclarecido. O seu jogo consiste na permutação de símbolos já contidos no programa. Este programa deve-se à meta aparelhos. O resultado do jogo são outros programas. O aparelho implica agentes humanos, "funcionários", salvo em casos de automação total dos aparelhos. Historicamente, os primeiros aparelhos (fotografia e telegrafia) foram produzidos como simulações do pensamento humano, tendo, para tanto, recorrido a teorias científicas. Em suma: os aparelhos são caixas negras que simulam o pensamento humano, graças a teorias científicas, as quais, como pensamento humano, permutam símbolos contidos na sua 'memória', no seu programa. Caixas negras que brincam ao pensamento"[67]

Destaca-se, inicialmente, essa ação dialógica do significante a partir da montagem no interior do próprio plano, isto é, por ocasião da filmagem e emblemas técnicos inscritos nos programas do aparelho montador e que também podem mudar. Cada plano materializado na filmagem, mesmo antes de receber o tratamento de pós-produção, parece conter vários planos. Isso se deve exatamente por essa preocupação composicional de inscrever organicamente linhas de conflito (volumes, cores, sonoridades, angulações, movimentos de câmera, profundidade de cena...) no interior de cada fragmento. Para identificar essa preocupação de montagem no interior do quadro, basta observarmos que é todo composto a partir do efeito de luz e sombra proveniente da pintura, que, posteriormente, foi absorvida pela caixa preta dos aparelhos, o que acentua a dinâmica dos corpos em deslocamento, realça as cores dos corpos ou objetos, destaca as linhas majestosas do cenário, volumes e a própria profundidade de campo no advento dos sistemas que incorporam a perspectiva enquanto forma simbólica de representação. O referido plano cinematográfico é um exemplo do diálogo dos signos ou mesmo da ação polifônica da montagem no interior do quadro, aumentado e diminuído

conforme programação da máquina. Nos planos cinematográficos, além de conjugar a composição do campo e extra-campo, imagem dentro da imagem, conjuga também o jogo luz e sombra, portanto, fontes de luzes. A relação aproximada entre cinema e pintura, também revela, assim, a interferência da montagem dentro do próprio plano. Aliás, a ação da montagem no interior do plano é uma tônica dominante de todos os filmes, mas será na fase de pós-produção que tal procedimento ganhará mais rigor dentro desse sistema de complexidades.

Além disso, especificamente a pintura vêneta irá referir a "disordinata maniera"(no sentido de maneira, ou estilo desordenado), tendo em vista a observação das coisas e sentida pela percepção profícua e longínqua. Essa maneira de expressar, a forma dos artistas em representar suas sensações da natureza através da cor e de composições são muito próprias: não o esboço a carvão, mas com toda a paleta durante a pintura. Nesse sentido, as cores d' *A Tempestade* e as cores e das paletas de coloração dos programas de edição unem-se nos círculos do tempo, até mesmo porque as cores, ainda nos dias de hoje, conservam todos os valores de uma tradição. Cada cor em particular é objeto de uma espécie de interpretação. Primeiramente, o simbolismo das cores é sua valoração universal e não espacial. Está associada às memórias da civilização e representam níveis de conhecimento e estados do ser. Sejam eles interiores ou exteriores, cosmológicos, psicológicos ou místicos, no entanto, são fundamentos da tradição e do pensamento simbólico. Nas paletas de coloração da ilha de edição persistem tradições, memórias. Essa união estética de passado e presente coincide no fazer técnico, na união e correspondências temporais à dimensão estética e à dimensão física da imagem e a vibrações de luz e som que são lampejos de memórias.

"Se a palavra tom ou tonalidade continuar no futuro a ser tomada de empréstimo à música e aplicada às cores, deverá ser empregada melhor do que atualmente. Não seria ilegítimo comparar uma imagem de forte efeito a uma peça musical em tom maior, uma pintura de efeito suave a uma peça em tom menor. É possível encontrar ainda outras comparações para as modificações desses dois efeitos principais." [68]

Assim como os primeiros filmes, e, como já falamos, em Memórias do Ouviver. Nos primeiros filmes, as imagens sonorizadas, a banda sonora não estava ainda inserida e acoplada à linguagem cinematográfica. Hoje, o som é apenas um elemento literal de dramatização do que já mostrado na imagem em movimento e parece não construírem novos integrados à imagem. Talvez o cinema digital traduza a pobreza de nosso tempo especificamente como

montagem; a imagem e o som em malabarismos gráficos, os sentidos parecem estar nos pitorescos ambientes criados digitalmente pela caixa preta dos programas de edição. De certa forma, é um elemento articulador do projeto estético da obra que é similarmente ao cinema analógico, transita por códigos, realiza mesclas por justaposições e promove ações e diálogos entre vários tipos de signos e culturas.

Goethe também aproxima e compara som e imagem, talvez como Giorgione e os pintores toscanos. *"Pois sem uma visão do todo, nosso fim último não será atingido. O artista deve se aprofundar em tudo o que já foi exposto. De nosso atual ponto de vista, somente através da harmonia entre luz, sombra, modulação e verdadeira coloração característica é que a pintura pode se mostrar perfeita".*69. Apresenta uma visão clássica para o tratamento imagem e som. Ao tratar as tonalidades menores de maneira mais sombria e sutil (normalmente, se o primeiro movimento de uma sonata ou sinfonia fosse escrito em modo maior, o segundo – o movimento lento – seria na sua relativa menor), mas a partir do romantismo, a tonalidade menor foi tratada como maior. Nesse sentido, as cenas dos filmes de forte efeito são em dó menor. Entretanto, mais adiante, tratando especificamente de pintura, ou seja, é adotado o conceito de harmonia para o perfeito equilíbrio de uma obra artística. Até os dias de hoje, o cinema está preso a essa estratégia estética, pois vivemos o ápice dos melodramas como sedução moral negociada.

A Tempestade, em outras palavras, traduz um juízo de valores em que a correção da natureza pelo olhar do pintor acontece principalmente após a verificação de todas as proporções terem sido calculadas. Sobre isso Vasari afirma que o desenho é o projeto, esboço, em que toda a composição é idealizada pelas mãos, na qual tudo é realizado antes de começar a segunda etapa, a execução. No projeto, esboça-se, trabalham-se os volumes, o jogo de claro-escuro. Tudo se resolve no desenho, o esboço será para Vasari o sumário da história. Enfim, para Vasari, o plano da idéia é o plano do desenho. Assim, percebemos que o pintor é um montador da própria obra. No que tange às cores não é tão somente o significado do claro-escuro em diversos tons e escalas, é algo além de todas as cores. Pois o artista é aquele que tem o dom do engenho, dado por Deus, expressa idéias pelas mãos. Etimologicamente, a palavra engenho é de origem latina e significa talento, gênio, inspiração, invenção. De engenho, origina-se engenheiro. Inspirado por Deus, o gênio-artista é aquele que tem o dom do desenho para criar. As cores possuem centelhas divinas. Voltemos às cores alquímicas.

No processo de coloração alquímica há uma certa hierarquia das cores até se chegar à obra e atingir a total perfeição. A título de ilustração, o vermelho está hierarquicamente acima do amarelo que é relacionado ao ouro. O negro, o branco e o vermelho são considerados como as principais cores que acompanhariam a obra. Lembrando que no vermelho existem vários tons, tais como os vários tons da cor marron até a púrpura. Essa variação púrpura, tom muito freqüente nas representações alquímicas, o vermelho trazia, desde tempos remotos, um significado especial, indicativo do que era considerado sagrado ou nobre. Pode-se explicar essa associação considerando-se que esse tom era particularmente difícil de ser obtido, sendo necessário recolher grandes quantidades de murex para viabilizar a extração desse corante. Na alquimia, para obtenção de cores pelos artesãos, também nota-se uma interessante relação entre a Pedra Filosofal, o azul- ultramariano dos artistas. Nos manuais de receitas[70] do início do século XV, encontramos descrições e procedimento envolvendo a utilização de enxofre e mercúrio. Na prática, a obtenção da cor azul passa pela cor vermelha, uma identificação de que o azul- ultramariano é a mais valiosa pedra para os pintores, é a mais almejada das pedras, é a Pedra Filosofal. Diante disso, cores principais e tantas as outras tonalidades subsidiárias estão presentes na memória e na linguagem alquímica, tais como o verde, o azul, o cinza e as múltiplas cores do arco-íris e da cauda do pavão, pode-se entender a persistência da prática de iluminar as gravuras constantes em obras impressas sobre alquimia. Nessa interação de cores, encontramos o Splendor Solis, pintura um tanto popular e de grande circulação de forma impressa como em manuscritos, desde o século XVI até o século XVIII.

Nas imagens do cinema e da televisão, na junção de fragmentos, efetivam-se sobre o próprio plano outros tantos planos, ou seja, os planos e justaposições da memória para formar novas imagens e sons. Nesse conflito mortal de temporalidades e interferências, vemos nas técnicas de montagens de imagens e sons os espelhos das múltiplas facetas da sociedade nas mais variadas colisões, correspondências de uma polifonia. A edição eletrônica, cromático-sonora articula tensões, choques e proliferações de significados, mas que, atualmente, ainda não superou a idéia de belo como manifestação da natureza e do real. Como na tela de Giorgione, a observação da natureza acompanhada por experimentos e pesquisa empírica, também o desenho proporcional, a correção dos defeitos da natureza pelas mãos e pelo pincel do pintor, a edição cinematográfica e televisiva é expressão e aspiração pelas imagens e sons

ideais. Tudo parece se resolver na montagem, no tratamento das cores, no tempo de duração e aprisionamento prático do universo real.

52 Êxodo. 33, 7-11. p.p. 150/151

53 Nesse texto seguirão algumas notas sobre montagem a partir das formulações de Sergei Eisenstein em A **Forma do filme**. A montagem métrica baseia-se essencialmente no comprimento dos fragmentos de montagem e na proporcionalidade entre os vários comprimentos de fragmentos sucessivos, um pouco à maneira do compasso musical. A tensão é originada a partir de uma aceleração de tipo mecânico (reduzindo a duração dos fragmentos de filme, embora mantendo uma proporcionalidade de base). É a forma mais primitiva de montagem que está preocupada com fatores essencialmente mecânicos.

54 Os pintores clássicos da Itália Central haviam conseguido atingir uma harmonia *nova e completa* graças a um desenho perfeito e a um arranjo equilibrado. Também os pintores venezianos seguiram o exemplo de Giovanni Bellini, que fizera um uso feliz da cor e da luz para unificar as suas criações pictóricas. É nesta linha que se situa o pintor Giorgione, conhecido pelos seus resultados "revolucionários" e com apenas cinco obras atribuídas. Uma das suas obras mais acabadas tem o seguinte título: "A Tempestade" (c. de 1508), uma obra enigmática, possivelmente inspirada nalgum autor clássico. Parece que os artistas venezianos do período tinham despertado para o encanto dos poetas gregos e o que eles simbolizavam. Desenvolveu-se o gosto pela ilustração de histórias idílicas de amor pastoral, e a beleza de Vênus e das ninfas tornou-se um tema predilecto. Sem dúvida alguma, "*A Tempestade*" foi um quadro "revolucionário" na altura em que foi pintado. Pela primeira vez encontramos uma paisagem, na qual as personagens estão colocadas, que não constitui apenas um fundo. O cenário preenche mesmo grande parte do painel. *Doravante, a pintura era mais do que a soma de desenho e colorido.*

55TARKOVSKI, p. 134.

56Vsevolod Emilievich Meyerhold (1874-1940) nasce na Rússia, trabalha inicialmente como ator e começa como diretor teatral em 1905, indicado por Stanislavski. Dirige os teatros da Revolução e Meyerhold, encenando várias peças de Maiakovski. Utiliza o cinema como recurso teatral, em algumas de suas montagens o espectador pode ir ao palco, os atores circulam na platéia. Para Meyerhold, o ator deve utilizar seu físico na interpretação, não ficando escravo do texto. Preso pela polícia stalinista após uma conferência teatral, em 1939, morre num campo de trabalhos forçados, provavelmente executado. Profundamente influenciado pela "commedia dell'arte" de tradição italiana e pelo romantismo alemão, Meyerhold lutava pela desverbalização do teatro, numa tentativa de fundir as tradições populares da pantomima e do folclore numa cena estilizada e desnaturaliza os gestos. O ator corresponde a alguém que pudesse executar o máximo de movimentos no mínimo tempo de reação possível, indo contra a expressão dos estados de alma preconizada pelo teatro clássico. O corpo do ator deveria ser como "uma máquina bem oleada, os movimentos devem ser precisos, cronometrados". Foi considerado um dos principais expoentes da vanguarda teatral russa no início do séc. XX e de certa forma, combateu à escola psicologista e naturalista de Stanislavsky. A influência das teorias de Meyerhold sobre Eisenstein não estão somente nos seus trabalhos teatrais, mas também no cinema. Por exemplo, o ator Nikolai Tcherkassov, intérprete da personagem Ivan em "Ivan, o terrível", queixava-se por diversas vezes das exigências físicas de Eisenstein, chegando mesmo ao ponto de ter de receber massagens faciais no final de cada dia de rodagem devido à expressividade do seu papel. Fonte: **Meyerhold, Vsevolod.** *O Teatro de Meyerhold*, Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1969.

57A~~mon~~tagem rítmica está relacionada com a importância do movimento no interior de cada fragmento. Daí que neste tipo de montagem existam dois tipos de movimento: o dos cortes de montagem e o real no interior dos planos. Eisenstein explorou profundamente não só as concordâncias desses dois movimentos como, acima de tudo, os conflitos entre eles. Um dos fatores de tensão mais importantes na famosa cena da escadaria de Odessa em "O Encouraçado Potemkine" é a dissonância entre o ritmo criado pelo corte métrico de montagem e o ritmo dos passos dos soldados que avançam pela escadaria, esmagando tudo à sua vista. Fonte: de Sergei Eisenstein em **A Forma do filme**. p. 77-85.

58 A montagem harmônica parte das dissonâncias da montagem tonal (dos conflitos entre dois tons dominantes numa mesma cena) e Eisenstein inclui aqui como factores determinantes do processo de montagem "todos os recursos dos fragmentos", após à sua utilização tanto dos elementos sonoros como também dos elementos presentes no campo das imagens, todos em "A linha geral", estabelece analogias à música, refere que a um som central que se adiciona sempre de forma harmônica em primeiro ou em segundo plano, mas não são visíveis no papel, mas detectável após a execução da obra por músicos profissionais. Fonte: Sergei Eisenstein em **A forma do filme**. P. 77-85.

59 Tarkovski,Andrei. Esculpir o tempo. p. 135.
60 Tarkovski,Andrei. **Esculpir o tempo**. p. 136.

61 Na montagem tonal, o conteúdo do movimento abarca todos os efeitos dos fragmento da montagem, baseia-se no som emocional característico de cada fragmento - do seu dominante, no tom geral do fragmento, torna-se evidente que a concepção do som puramente emocional, mas se baseia-se em concepção empírica de coeficiente matemático para uma tonalidade luminosa, ou de efeitos geométricos para fragmentos descritíveis do som agudo. Fonte Sergei Eisenstein em **A forma do filme**. p 77-85.

62 Amontagem rítmica está relacionada com a importância do movimento no interior de cada fragmento. Daí que neste tipo de montagem existam dois tipos de movimento: o dos cortes de montagem e o real no interior dos planos. Eisenstein explorou profundamente não só as concordâncias desses dois movimentos como, acima de tudo, os conflitos entre eles. Um dos fatores de tensão mais importantes na famosa cena da escadaria de Odessa em "O Encouraçado Potemkine" é a dissonância entre o ritmo criado pelo corte métrico de montagem e o ritmo dos passos dos soldados que avançam pela escadaria, esmagando tudo à sua vista. Fonte Sergei Eisenstein em **A forma do filme**. p 77-85.

63 A maneira vêneta, no sentido dado por Vasari, supera o plano da idealização, diferenciando-se assim da Renascença, que está fulcrada em teorias e leis do desenho proporcionado. Nessa medida, essa idéia, a maneira vêneta será sinônimo tanto de estilo, quanto de sobreposição da execução à idealização. Para Vasari, só os modernos, portanto o seu presente, é que a arte é "rinatta' (renasceu), o que significa dizer que a produção vêneta não é arte, mas tão somente maniera, pois realiza-se como experiência concreta da natureza. Essa polêmica da cor e do desenho atravessará a pintura dos séculos XV, XVI, XVII e meados do século XVIII. Formam-se, assim, como dissemos no início, duas vertentes artísticas: a tosco-romana e a vêneta. Neste texto, daremos acento especial a dois teóricos, que, para nós, são os pilares desse debate e dessas vertentes: Giorgio Vasari, e Gio. P. Lomazzo. Para Vasari, artista e teórico do círculo de Michelangelo, a arquitetura, pintura e escultura se unificam pelo desenho, algo pois possível pela própria retorização/codificação já operada por Alberti. Dirá Vasari : "Porque o desenho, pai de todas as nossas três artes, arquitetura, escultura, pintura, procedendo do intelecto tira de muitas coisas, um juízo universal; semelhante a uma forma ou idéia de todas as coisas da natureza, a qual é a sua medida singularíssima; dele o desenho tira não só dos corpos humanos, dos animais , mas ainda das plantas (...)conhece a proporção que têm todas as partes, as partes entre si e com todo o conjunto. E, por causa dessa cognição, nasce uma certa idéia e juízo que se forma na mente, algo que depois expresso pelas mãos chama-se desenho; pode-se concluir que o desenho não é outra coisa, senão uma aparente expressão e declaração da idéia que se tem na alma e daquilo que na mente foi imaginado e fabricado na idéia" Fonte: Vasari, Giorgio. **Le vite de pui eccellenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino.** Firenze, Sansoni, 1906. p. 168/169.

64 WEISEN, Büchlein Von Stein des. In: **Alquimia e Misticismo**. p.123.

65 BOWMAN, Bruce. In: Prefácio **Adobe Premiere 6.5 a Bíblia**. p. IX.

66 BOWMAN, Bruce. In: Prefácio **Adobe Premiere 6.5 a Bíblia**. p. IX.

67 FLUSSER, Vilém. In: **Ensaio Sobre a Fotografia: Para Uma Filosofia da Técnica.** Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1998. p. 47-48.

68 GOETHE, 1993. p. 149.

69 GOETHE,1993.In: **Doutrina das cores**. p.51.

70 CORTESI, Isabella. **Il secreti della sign In Venetia.** 1380.

BIBLIOGRAFIA

ACCIOLY, Godiva. *Os nibelungos: estudo a partir do drama de Richard Wagner e Do Filme de Fritz Lang.* Campinas: Dissertação de Mestrado, F.E. / UNICAMP, 2001.

ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música.* Trad. Magda França. São Paulo: Perspectiva,1974.

AGOSTINHO, Santo. *Confissões.* Petrópolis: Vozes, 1987.

ALBERTI, Leon Batista. *Da Pintura.* Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

ALMEIDA, Milton José. *Cinema: arte da memória.* Campinas: Autores Associados, 1999.

_____ *Imagens e sons: A nova cultura oral.* Campinas: Cortez, 1994.

_____ *A educação visual da memória: imagens agentes do cinema e da televisão.* Proposições. Campinas: v.10, n.2, p.9-25, julho 1999

. _____ *As Idades, o Tempo.* Pro-Posições V15, Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação. Campinas,SP: 2004.

_____ *A liturgia olímpica.* Campinas: SP: 2004.

ARABÎ, Ibin. *A alquimia da felicidade perfeita.* São Paulo: Lnandi Editora, 2002.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo.* São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ARISTÓTELES. *Poética.* Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

BAXANDALL, Michael. *O Olhar Renascente. Pintura e Experiência Social na Itália da Renascença.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BARTHES, Roland. *A câmera* clara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAZIN, André. *O que é cinema.* Lisboa: Livros Horizonte, 1992.

BENJAMIN, Walter: *A obra de arte na era de sua reprodutibiliidade Técnica.* Obras Escolhidas, vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BUCI, Giuulio e LOEWENTHAL. *Mística ebraica.* Torino: Enadi Tascabili, 1995.

BELTRAN, Maria Helena Roxo. *Imagens de magia e de ciência: entre o simbolismo e os diagramas da razão.* São Paulo: Educ/Fapesp, 2000.

BRAGARD, R. e HEN. Fred J. de. *Instrumentos de música;* Trad. J. Casanovas; Barcelona: Ediciones Daimon, Manuel Tamayo, 1973.

BOECHAT, Walter (Org.). *Mitos e arquétipos do homem contemporâneo.* Petrópolis: Vozes, 1996.

CARVALHO, José Jorge de. *Mutus liber. O livro mudo da alquimia. Ensaio introdutório, comentários e notas.* São Paulo: Attar Editorial, 1995.

CARREIRA, E. *Os escritos de Leonardo da Vinci sobre arte e pintura.* Brasília. Editora da Universidade de Brasília: São Paulo: Impressa Oficial, 2000. p. 112

CARREZ, m. Dornier, P. Dumais, M. e TRINDADE, M. *As cartas de Paulo, Tiago, Pedro e Judas.* São Paulo: Paulus, 1987.

CAVALCANTI, Raissa. *O mundo do pai. Mitos, símbolos e arquétipos.* São Paulo: Editora Cultrix, 1996.

CALVEVESI, Maurizio. *Arte e alchimia.* Art Dossier 04. Firenze: Giunte, 1986.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos.* Rio de Janeiro: José Olimpio, 1999.

COLMAN, Arthur - COLMAN, Libby. *O pai. mitologia e papéis em mutação.* São Paulo: Editora Cultrix, 1990.

CORTESI, Isabella. *Il secreti della sign In Venetia,* 1380.

COUTINHO, Laura Maria. *O estúdio de televisão e a educação da memória.* Brasília: Editora Plano, 2003.

DEUTSCH, Nathaniel. *L´immaginazione gnostica.* Roma: Edizioni Arkeios, 2001.

DOBLAS, Adele. GREENBERG.S. Adobe Premiere 6.5: A Bíblia. Rio de Janeiro: 2003.

EDINGER, Edward F. *Anatomia da psique. O simbolismo alquímico na psicoterapia.* São Paulo: Editora Cultrix, 1990.

EISENSTEIN, Serguei. *A forma do filme.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

_____ *O sentido do filme.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

ELIADE, Miceia. *Il mito dell´alchimia e L´alchimia asitica.* Torino: Bollati Boringhieri,2001.

_____ *Ferreiros e Alquimistas.* Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

FABRIS Reinaldo. *Paulo: apóstolo dos gentios.* São Paulo: Paulinas, 2001.

JEMESON, Fredric. *A cultura do dinheiro. Ensaios sobre globalização.* Petrópolis: Vozes, 2001.

JUNG, C.G. *Psicologia e alquimia.* Petrópolis: Vozes, 1990.

GIBBON, Edward. *Declínio do império romano.* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GOETHE, J.W. *Doutrina das Cores.* São Paulo:Nova Alexandria, 1993.

GOMBRICH. E.H. *A história da arte.* Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1989.

_____ *Meditações sobre um cavalinho de pau.* São Paulo: Edusp, 1999.

GREINER, Frank - *A alquimia.* Coleção 50 palavras, São Paulo: Unimarco Editora, Edições Loyola, 1994.

HANSLICK, Eduard. *Do belo musical: uma contribuição para a revisão da estética musical.* Trad: Nicolino Simone Neto; Campinas: Editora da Unicamp,1989.

HARVEY, Paul. *Dicionário oxford de literatura clássica: grega e latina.* Rio de Janeiro: 1988.

HILLMAN, James. *Encarando os deuses.* São Paulo: Editora Cultrix/Pensamento, 1980.

HOLLIS, James. *Rastreando os deuses. O lugar do mito na vida moderna.* Coleção Amor e Psique, São Paulo: Paulus, 1997.

IMPELLUSO, Lucia. *Eroi e dei dell'antichità.* Milano: Electa, 2002.

KAMINSKI, Marion. *Maestri dell' arte italiana: Tiziano.* Milano: Könemann, 2000.

KAST, Verena. *Sísifo. A mesma pedra, um novo caminho.* São Paulo: Editora Cultrix, 1992.

KERÉNYI,Karl - HILLMAN, James. *Édipo e variações.* Coleção Psicologia Analítica. Petrópolis: Vozes, 1995.

KLEIN, Robert. *A forma e o inteligível.* São Paulo: Edusp, 1998.

LANGUE, Jean. *Mitos universais: mitos e lendas dos povos europeus*. São Paulo: Landy Editora, 2002.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e história.* São Paulo: Ática, 1989.

LE GOFF, Jacques e SCHMITT, Jean- Claude. *Dicionário temático do Ocidente medieval.* Bauru SP: Edusc/Imprensa Oficial, 2002.

LÓPEZ-PEDRAZA, Rafael. *Hermes e seus filhos.* Coleção Amor e Psique. São Paulo: Paulus, 1999.

LUCO, Mauro. *Giorgione.* Milano: Electa, 1996.

MAIER, Michael, *Atalanta fugiens.* Roma: Mediterranee, 1994.

MARTINS, Dirceu Carlos. *Paisagem, cinema e ícones: imagens e sons do Andrei Rublev de Tarkovski.* Campinas: Dissertação de Mestrado, F. E/UNICAMP, 2002.

MAGNANI, Sergio. *Expressão e comunicação na linguagem da música.* Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.

MARQUES, Henrique de Oliveira. *Dicionário de termos musicais.* Coleção Imprensa Universitária. Lisboa: Editorial Estampa, 1986.

MEEKS, Wayne A. As origens da moralidade cristã: os dois primeiros séculos. São Paulo: Paulus, 1997.

MIRANDA, Carlos Albuquerque. *A educação da face: o cinema e as expressões das paixões.* Campinas, SP, 2000. Tese de Doutorado, Faculdade de Educação, Unicamp.

MURDOCK, Maureen. *A filha do herói. Mito, história e amor paterno.* São Paulo: Summus Editorial, 1998.

MUCCHI, Ludovico. *I tempi di Giorgione: caratteri radiografici dellapPinttura di Giorgione.* Firenze: Edizione Alinari, 1978.

NEUMANN, Erich. *Amor e psiquê. uma interpretação psicológica do conto de Apuleio. Uma contribuição para o desenvolvimento da psique feminina.* São Paulo: Editora Cultrix, 1993.

OLIVEIRA,Wencesláo Machado de. *Chuva de cinema: natureza e cultura urbanas.* Campinas, SP, 1999. Tese de Doutorado, Faculdade de Educação, Unicamp.

PANOFSKY, E. *A perspectiva como forma simbólica.* Lisboa: Edições 70 Ltada, 1975.

PASOLINI,Píer Paolo. *Jovens infelizes.* São Paulo: Brasiliense,1990.

_____ *Empirismo hereje.* Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

_____ *San Paolo.* Torino: Enaudi, 1977.

_____ *Accattone, Mama Roma, Ostia.* Milano: Garzanti, 1993.

PEREIRA, Rosalie Helena de Souza. *Avicena: a viagem da alma.* São Paulo: Perpectiva, 2002.

PARIS, Ginette. *Meditações pagãs. Os mundos de Afrodite, Ártemis e Héstia.* Coleção Psicologia Analítica. Petrópolis: Vozes, 1994.

PERROT, Etienne. *O caminho da transformação segundo C.G. Jung e a alquimia.* Coleção Amor e Psique. São Paulo: Paulus, 1998.

RAYNOR, Henry. *História social da música: da Idade Média a Beethoven.* Trad: Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1981.

RIPA, Cesare. *Iconologia.* A Cura di Piero Buscaroli, Milano: Tascabili degli Editori Assoati, 2002.

REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. *História da filosofia. V.I e II.* São Paulo: Paulus, 1990.

REICKE, Bo. História do tempo do Novo Testamento. São Paulo: Paulus, 1996.

ROOB, Alexander. *Alquimia emMisticismo.* Lisboa: Taschen, 1997.

ROLA, Stanislas Klossowski de. *Alquimia.* Rio de Janeiro: Edições del Prado, 1996.

SANFORD, John A. *Destino, amor e êxtase. A sabedoria das deusas gregas menos conhecidas.* Coleção Amor e Psique. São Paulo: Paulus, 1999.

SCHAFER, Murray. *O Ouvido Pensante.* São Paulo: Editora da Unesp, 1991.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória.* São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SMITH,Ray. *Introdução à perspectiva.* São Paulo: Editora Manole Ltda, 1996.

SCORSI, Rosalia. *Escrita e imagem d'hora da estrela.* Campinas, SP. 1999. Tese de Doutorado, Faculdade de Educação, Unicamp.

SEABRA, Zelita. *Quatro amores.* Rio de Janeiro: Editora Record, 1997.

SEABRA, Zelita. *Tempo de camélia. O espaço do mito.* Rio de Janeiro: Editora Record, 1996.

SONTAG, Susan. *Ensaios sobre fotografia.* Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

WHITMONT, Edward C. *Retorno da deusa.* São Paulo: Summus Editorial, 1991.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo.*São Paulo: Martins Fontes, 1990.

TERRA, Vinícius. *Pedaços do tempo, gestos partidos: memória do corpo em movimento na fotografia de Etienne-Jules Marey.* Campinas: Dissertação de Mestrado, F.E/UNICAMP, 2002.

TRAGTENBERG, Livio. *Contraponto: uma arte de compor.* EDUSP: São Paulo, 1994.

TRIMEGISTO, Ermete. *Corpo ermetico e asclépio.* Milano:SE, 1997.

VARAZZE, Jacopo de. *Legenda áurea: vidas de santos.* São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VASARI, Giorgio. *Le vite dei piú ecellenti pinttore, scultori e architetti.* Roma: Grandi Tascabili Economci Newton, 2002.

VASQUEZ, Pedro. *Fotografia, reflexos e reflexões,* Porto Alegre: L&PM, 1986. (em particular artigo referente à fotografia durante D. Pedro II no Brasil).

VON FRANZ. *Alquimia. Introdução ao simbolismo e à psicologia.* São Paulo: Editora Cultrix, 1996.

VON FRANZ, Marie-Louise. *A alquimia e a imaginação ativa.* São Paulo: Editora Cultrix. 1992.

VITOR, Hugo de São. *Distascálicon, da arte de ler.* Petrópolis: Vozes, 2001.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.* São Paulo: Paz e Terra, 1984.

ZÖLLNER,Frank.*Leonardo.* Germany: Taschen, 2000.

ZOHAR. *Il libro fello splendore.* Milano: SE, 2000.

ITERNEThttp://www.levity.com/alchemy/atalanta.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

APÊNDICE

Amor

Um pouco cansada, com as compras deformando o novo saco de tricô, Ana subiu o bonde. Depositou o volume no colo e o bonde começou a andar. Recostou-se então no banco procurando conforto,num suspiro de meia satisfação.

Os filhos de Ana eram bons, uma coisa verdadeira e sumarenta. Cresciam, tomando banho exigiam para si, malcriados, instantes cada vez mais completos. A cozinha era enfim espaçosa, o fogão enguiçado dava estouros. O calor era forte no apartamento que estavam aos poucos pagando. Mas o vento batendo nas cortinas que ela mesma cortara lembrando-lhe que se quisesse podia parar e enxugar a testa, olhando o calmo horizonte. Como um lavrador. Ela plantara as sementes que tinha na mão, não outras, mas essas apenas. E cresciam árvores. Crescia sua própria conversa com o cobrador de luz, crescia a água enchendo o tanque, cresciam seus filhos, crescia a mesa com comidas, o marido chegando com os jornais e sorrindo de fome, o canto importuno das empregadas do edifício. Ana dava a tudo, tranqüilamente, sua mão pequena e forte, sua corrente de vida.

Certa hora da tarde era mais perigosa. Certa hora da tarde as árvores que plantara riam dela. Quando nada mais precisava de sua força, inquietava-se. No entanto sentia-se mais sólida do que nunca, seu corpo engrossara um pouco e era de se ver o modo como cortava blusas para os meninos, a grande tesoura dando estalidos na fazenda. Todo o seu desejo vagamente artístico encaminhara-se há muito no sentido de tornar os dias realizados e belos; com o tempo, seu gosto pelo decorativo se desenvolvera e suplantara a íntima desordem. Parecia ter descoberto que tudo era passível de aperfeiçoamento, a cada coisa se emprestaria uma aparência harmoniosa; a vida podia ser feita pela mão do homem.

No fundo, Ana sempre tivera necessidade de sentir a raiz firme das coisas. E isso um lar perplexamente lhe dera. Por caminhos tortos, viera a cair um destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado de nele caber como se o tivesse inventado. O homem com quem casara era um homem verdadeiro, os filhos que tivera era verdadeiros. Sua juventude anterior parecia-lhe estranha como uma doença de vida. Dela havia aos poucos emergido para descobrir que também sem a felicidade se vivia: abolindo-a, encontrara uma legião de pessoas, antes invisíveis, que viviam como quem trabalha - com persistência, continuidade, alegria. O que sucedera a Ana antes de ter o lar estava para sempre fora de seu alcance: uma exaltação perturbada que tantas vezes se fundira com felicidade insuportável. Criara em troca algo enfim compreensível, uma vida de adulto. Assim ela o quisera e escolhera.

Sua precaução reduzia-se a tomar cuidado na hora perigosa da tarde, quando a casa estava vazia sem precisar mais dela, o sol alto, cada membro da família distribuído nas suas funções. Olhando os móveis limpos, seu coração se apertava em espanto. Mas na sua vida não havia lugar para que sentisse ternura pelo seu espanto - ela abafava com a mesma habilidade que as lides em casa lhe havia transmitido. Saía então para fazer compras ou levar objetos para consertar, cuidando do lar e da família à revelia deles. Quando voltasse era o fim da tarde e as crianças vindas do colégio exigiam-na. Assim chegaria a noite com sua tranqüila vibração. De manhã acordaria aureolada pelos calmos deveres. Encontrava os móveis de novo empoeirados e sujos, como se voltassem arrependidos. Quanto a ela mesma, fazia obscuramente parte das raízes negras e suaves do mundo. E alimentava anonimamente a vida. Estava bom assim. Assim ela o quisera e escolhera.

O bonde vacilava nos trilhos, entrava em ruas largas. Logo um vento mais úmido soprava anunciando, mais que o fim da tarde, o fim da hora instável. Ana respirou profundamente e uma grande aceitação deu a seu rosto um ar de mulher.

O bonde se arrastava, em seguida estacava. Até Humaitá tinha tempo de descansar. Foi então que olhou para o homem parado no ponto.

A diferença entre ele e os outros é que ele estava realmente parado. De pé, suas mãos se mantinham avançadas. Era um cego.

O que havia mais que fizesse Ana se aprumar em desconfiança? Alguma coisa intranqüila estava sucedendo. Então ela viu: o cego mascava chicles.

Ana ainda teve tempo de pensar por um segundo que os irmãos viriam jantar - o coração batia-lhe violento, espaçado. Inclinada, olhava o cego profundamente, como se olha o que não nos vê. Ele mastigava goma na escuridão. Sem sofrimento, com os olhos abertos. O movimento da mastigação fazia-o parecer sorrir e de repente deixar de sorrir, sorrir e deixar de sorrir - como se ele a tivesse insultado, Ana olhava - o. E quem a visse teria a impressão de uma mulher com ódio. Mas continuava a olhá-lo, cada vez mais inclinada - o bonde deu uma arrancada súbita jogando-a desprevenida para trás, o pesado saco de tricô despencou-se do colo, ruiu no chão - Ana deu um grito, o condutor deu ordem de parada antes de saber do que se tratava - o bonde estacou, os passageiros olharam assustados.

Incapaz de se mover para apanhar suas compras, Ana se aprumava pálida. Uma expressão de rosto, há muito não usada, ressurgia-lhe com dificuldade, ainda incerta, incompreensível. O moleque dos jornais ria entregando-lhe o volume. Mas os ovos se haviam quebrado no embrulho de jornal. Gemas amareladas e viscosas pingavam entre os fios da rede. O cego interrompera a mastigação as mãos inseguras, tentando inutilmente pegar o que acontecia. O embrulho foi jogado fora da rede e, entre os sorrisos dos passageiros e o sinal do condutor, o bonde deu a nova arrancada.

Poucos instantes depois já não a olhavam mais. O bonde se sacudia nos trilhos e o cego mascando goma ficara atrás para sempre. Mas o mal estava feito.

A rede de tricô era áspera entre os dedos, não íntima como quando a tricotara. A rede perdera o sentido e estar num bonde era um fio partido; não sabia o que fazer com as compras no colo. E como uma estranha música, o mundo recomeçava ao redor. O mal estava feito. Por que? Teria esquecido de que havia cego? A piedade a sufocava, Ana respirava pesadamente. Mesmo as coisas que existiam do acontecimento estavam agora de sobreaviso, tinham um ar mais hostil, perecível...O mundo se tornara de novo um mal-estar. Vários anos ruíam, as gemas amareladas escorriam. Expulsa de seus próprios dias, parecia-lhe que as pessoas da rua eram periclitantes, que se mantinham por um mínimo equilíbrio à tona da escuridão - e por um momento a falta de sentido deixava-as tão livres que elas não sabiam para onde ir. Perceber uma ausência de lei foi tão súbito que Ana se agarrou ao banco da frente, como se pudesse cair do bonde, como se as coisas pudessem ser revertidas com a mesma calma com que não o eram.

O que chamava de crise viera afinal. E sua marca era o prazer intenso com que olhava agora as coisas, sofrendo espantada. O calor se tornara mais abafado, tudo tinha ganhado uma força e vozes mais altas. Na rua voluntários da pátria parecia prestes a rebentar uma revolução, as grades dos esgotos estavam secas, o ar empoeirado. Um cego mascando chicles mergulhara o mundo em escura sofreguidão. Em cada pessoa forte havia a ausência de piedade pelo cego e as pessoas assustavam-na com o vigor que possuíam. Junto dela havia uma senhora de azul, com um rosto. Desviou o olhar, depressa. Na calçada, uma mulher deu um empurrão no filho! Dois namorados entrelaçavam os dedos sorrindo... E o cego? Ana caíra numa bondade extremamente dolorosa.

Ela apaziguara tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não explodisse. Mantinha tudo em serena compreensão, separava uma pessoa das outras, as roupas eram claramente feitas para serem usadas e podia-se escolher pelo jornal o filme da noite - tudo feito de modo a

que um dia se seguisse ao outro. E um cego mascando goma despedaçava tudo isso. E através da piedade parecia a Ana uma vida cheia de náusea doce, até a boca.

Só então percebeu que há muito passara do seu ponto de descida. Na fraqueza em que estava, tudo a atingia com um susto; desceu do bonde com pernas débeis, olhou em torno de si, segurando a rede suja de ovo. Por um momento não conseguiu orientar-se. Parecia ter saltado no meio da noite.

Era uma rua comprida, com muros altos, amarelos. Seu coração batia de medo ela procurava inutilmente reconhecer os arredores, enquanto a vida que descobrira continuava a pulsar e um vento mais morno e mais misterioso rodeava-lhe o rosto. Ficou parada olhando o muro. Enfim pôde localizar-se. Andando um pouco mais ao longo de uma sebe, atravessou os portões do Jardim botânico.

Andava pesadamente pela alameda central, entre os coqueiros. Não havia ninguém no jardim. Depositou os embrulhos na terra, sentou-se no banco de um atalho e ali ficou muito tempo.

A vastidão parecia acalmá-la, o silêncio regulava sua respiração. Ela adormecia dentro de si.

De longe via a aléia onde a tarde era clara e redonda. Mas a penumbra dos ramos cobria o atalho.

Ao seu redor havia ruídos serenos, cheiros de árvores, pequenas surpresas entre os cipós. Todo o Jardim triturado pelos instantes já mais apressados da tarde. De onde vinha o meio sonho pelo qual estava rodeada? Como por um zunido de abelhas e aves. Tudo era estranho, suave demais, grande demais.

Um movimento leve e íntimo a sobressaltou - voltou-se rápida. Nada parecia se ter movido. Mas na aléia central imóvel um poderoso gato. Seus pêlos eram macios. Em novo andar silencioso, desapareceu.

Inquieta, olhou em torno. Os ramos se balançavam, as sombras vacilavam no chão. Um pardal ciscava a terra. E, de repente, com mal-estar, pareceu-lhe ter caído numa emboscada. Fazia-se no Jardim um trabalho secreto do qual ela começava a se aperceber.
Nas árvores as frutas eram pretas, doces como mel. Havia no chão caroços secos cheios de circunvoluções, como pequenos cérebros apodrecidos. O banco estava manchado de sucos roxos. Com suavidade intensa rumorejavam as águas. No tronco da árvore pregavam-se as luxuosas patas de uma aranha. A crueza do mundo era tranqüila. O assassinato era profundo. A morte não era o que pensávamos.

Ao mesmo tempo que imaginário - era um mundo de se comer com os dentes, um mundo de volumosas dálias e tulipas. Os troncos eram percorridos por parasitas folhudas, o abraço era macio, colado. Como a repulsa que precedesse uma entrega - era fascinante, a mulher tinha nojo, e era fascinante.

As árvores estavam carregadas, o mundo era tão rico que apodrecia. Quando Ana pensou que havia crianças e homens grandes com fome, a náusea subiu-lhe à garganta, como se ela estivesse grávida e abandonada. A moral do jardim era outra. Agora que o cego a guiara até ele, estremecia nos primeiros passos de um mundo fascinante, sombrio, onde vitórias-régias boiavam monstruosas. As pequenas folhas espalhadas na relva não lhe pareciam amarelas ou rosadas, mas cor de mau ouro escarlates. A decomposição era profunda, perfumada...Mas todas as pesadas coisas, ela via com a cabeça rodeada por um enxame de insetos enviados pela vida mais fina do mundo. A brisa se insinuava entre as flores. Ana mais adivinhava que sentia o seu cheiro adocicado... O jardim era tão bonito que ela teve medo do inferno.

Era quase noite agora e tudo parecia cheio, pesado, um esquilo voou na sombra. Sob os pés a terra estava fofa, Ana aspirava-a com delícia Era fascinante, e ela sentia nojo.
Mas quando se lembrou das crianças, diante das quais se tornara culpada, ergueu-se com uma exclamação de dor. Agarrou o embrulho, avançou pelo atalho obscuro, atingiu a alameda. Quase corria - e via o jardim em torno de si, com sua impersonalidade soberba. Sacudiu os portões fechados, sacudia-os segurando a madeira áspera. O vigia apareceu espantado de não a ter visto.

Enquanto não chegou à porta do edifício, parecia à beira de um desastre. Correu com a rede até o elevador, sua alma batia-lhe no peito - o que sucedia? A piedade pelo cego era tão violenta como uma ânsia, mas o mundo lhe parecia seu, sujo, perecível, seu. Abriu a porta de casa. A sala era grande quadrada, as maçanetas brilhavam limpas, vidros da janela brilhavam, as lâmpadas brilhavam - que nova terra era essa? E por um instante a vida sadia que levara até agora pareceu-lhe um modo moralmente louco de viver. O menino que se aproximou correndo era um ser de pernas compridas e rosto igual ao seu, que corria e a abraçava. Apertou-o com força, com espanto. Protegia-se trêmula. Porque a vida era periclitante. Ela amava o mundo, amava o que fora criado - amava com nojo. Do mesmo modo como sempre fora fascinante pelas ostras, com aquele vago sentimento de asco que a aproximação da verdade lhe provocava avistando-a. Abraçou o filho, quase ao ponto de machucá-lo. Como se soubesse de um mal - o cego ou o belo jardim botânico? - agarrava-se a ele, a quem queria acima de tudo. Fora atingida pelo demônio da fé. A vida é horrível, disse-lhe baixo, faminta. O que faria se seguisse o chamado do cego? Iria sozinha... Havia lugares pobres e ricos que precisavam dela. Ela precisava deles... Tenho medo, disse. Sentia as costelas delicadas da criança entre os braços, ouviu o seu choro assustado. Mamãe, chamou o menino. Afastou-o, olhou aquele rosto, seu coração crispou-se. Não deixe mamãe te esquecer, disse-lhe. A criança mal sentiu o abraço se afrouxar, escapou e correu até a porta do quarto, de onde olhou-a mais segura. Era o pior olhar que jamais recebera. O sangue subiu-lhe ao rosto, esquentando-o.

Deixou-se cair numa cadeira, com os dedos ainda presos na rede. De que tinha vergonha?

Não havia como fugir. Os dias que ela forjara haviam-se rompido na crosta e água escapava. Estava diante da ostra e não havia como não olhá-o. De que tinha vergonha? E já não era mais piedade, não era só piedade, não era só piedade: seu coração se enchera com a pior vontade de viver.

Já não sabia se estava do lado do cego ou das espessas plantas. O homem pouco a pouco se distanciara e em tortura ela parecia ter passado para o lado dos que lhe haviam ferido os olhos. O jardim botânico, tranqüilo e alto, lhe revelava. Com horror que pertencia à parte forte do mundo - havia e que nome se deveria dar à sua misericórdia violenta? Seria obrigada a beijar o leproso, pois nunca seria apenas sua irmã. Um cego me levou ao pior de mim mesma, pensou espantada. Sentia-se banida porque nenhum pobre beberia água nas suas mãos ardentes. Ah! era mais fácil ser um santo que uma pessoa.

Humilhada, sabia que o cego preferiria um amor mais pobre. E, estremecendo, também sabia por quê. A vida do jardim botânico chamava-a como um lobisomem é chamado pelo luar. Oh! mas ela amava o cego! pensou com os olhos molhados. No entanto, não era com este sentimento que se iria a uma igreja. Estou com medo, disse sozinha na sala. Levantou-se e foi para a cozinha ajudar a empregada a preparar o jantar.

Mas a vida arrepiava-a, como um frio. Ouvia o sino da escola , longe e constante. O pequeno horror da poeira ligado em fios à parte inferior do fogão, onde descobriu a pequena aranha. Carregando a jarra para mudar a água - havia o horror da flor se estragando lânguida e asquerosa às suas mãos. O mesmo trabalho secreto se fazia ali na cozinha. Perto

da lata de lixo, esmagou com o pé a formiga. O pequeno assassinato da formiga. O mínimo corpo tremia. As gotas d'água caíam na água parada no tanque. Os besouros de verão. O horror dos besouros inexpressivos. Ao redor havia uma vida silenciosa, lenta, insistente. Horror, horror. Andava de um lado para outro na cozinha, cortando os bifes, mexendo o creme. Em torno da cabeça, em ronda , em torno da luz, os mosquitos de uma noite cálida. Uma noite em que a piedade era tão crua como o amor ruim. Entre os dois seios escorria o suor. A fé a quebrantava, o calor do forno ardia nos seus olhos.

Depois o marido veio, vieram os irmãos e suas mulheres, vieram os filhos dos irmãos.

Jantaram com todas janelas abertas, no nono andar. Um avião estremecia, ameaçando no calor do céu. Apesar de ter usados pouco ovos , o jantar estava bom. Também suas crianças ficaram acordadas, brincando no tapete com as outras. Era verão, seria inútil obrigá-las dormir. Ana estava um pouco pálida e ria suavemente com os outros.

Depois do jantar, enfim, a primeira brisa mais fresca entrou pelas janelas. Eles rodeavam a mesa, a família. Cansados do dia, felizes em não discordar, tão dispostos a não ver defeitos. Riam-se de tudo, com o coração bom e humano. As crianças cresciam admiravelmente em torno deles. E, como a uma borboleta, Ana prendeu o instante entre os dedos antes que ele nunca mais fosse seu.

Depois, quando todos foram embora e as crianças já estavam deitadas, ela era uma mulher bruta que olhava pela janela. A cidade estava adormecida e quente. O que o cego desencadeara caberia em seus dias? Qualquer movimento seu e pisaria numa das crianças. Mas com uma maldade de amante, parecia aceitar que da flor saísse o mosquito, que as vitórias-régias boiassem no escuro do lago. O cego pendia entre os frutos do jardim botânico.

Se fora um estouro do fogão, o fogo já teria pegado em toda a casa! pensou correndo para a cozinha e deparando com seu marido diante do café derramado.

– O que foi?! gritou vibrando toda.

– Ele se assustou com o medo da mulher. E de repente riu entendendo:

– Não foi nada, disse, sou um desajeitado. Ele parecia cansado, com olheiras.

Mas diante do estranho rosto de Ana, espiou-a com maior atenção. Depois atraiu-a si mesma em rápido afago.

Não quero que lhe aconteça nada, nunca! disse ela.

– Deixe que pelo menos me aconteça o fogão dar um estouro, respondeu ela sorrindo.

Ela continuou sem forças nos seus braços. Hoje de tarde alguma coisa tranqüila se rebentara, e na casa toda havia um humorístico, triste. É hora de dormir, disse ele, é tarde. Num gesto que não era seu, mas que pareceu natural, segurou a mão da mulher, levando-a consigo sem olhar para trás, afastando-a do perigo de viver.

Acabara-se a vertigem de bondade.

E, se atravessara o amor e o seu inferno, pensava-se agora diante do espelho, por um instante sem nenhum mundo no coração. Antes de se deitar, como se apagasse uma vela, soprou a pequena flama do dia.

Clarice Lispector.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE