

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO - FAC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
LINHA IMAGEM E SOM

CINEMA E POESIA

**UMA RELAÇÃO INTERSEMIÓTICA EM AKIRA
KUROSAWA**

HELDER QUIROGA MENDOZA

BRASÍLIA

2006

HELDER QUIROGA MENDOZA

CINEMA E POESIA

UMA RELAÇÃO INTERSEMIÓTICA EM AKIRA KUROSAWA

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Comunicação do Programa de Pós-graduação, Linha de Concentração - Imagem e Som, da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília.

Orientadora: Prof^a Dr^a Susana Madeira Dobal Jordan

BRASÍLIA

2006

TERMO DE APROVAÇÃO

CINEMA E POESIA

UMA RELAÇÃO INTERSEMIÓTICA EM AKIRA

KUROSAWA

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Comunicação, do Programa de Pós-graduação,

HELDER QUIROGA MENDOZA

Linha de Concentração - Imagem e Som, da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, pela seguinte banca examinadora:

Profª Drª Susana Madeira Dobal Jordan
Universidade de Brasília – Presidente

Profª Drª Dácia Ibiapina da Silva
Universidade de Brasília – Membro Titular

Prof. Dr. Adalberto Müller
Universidade de Brasília – Membro Titular

Prof. Dr. Tânia Montoro
Universidade de Brasília – Membro Suplente

BRASÍLIA

2006

Especialmente para Luana e minha Família,
aos amigos que me acolheram nesta cidade:
José Geraldo Maciel, Rodrigo, Raquel, Tiago
e Amanda, aos companheiros de luta
Rosângela Nuto, Vladimir Carvalho, Dácia
Ibiapina e para todos os sonhadores do cinema
nacional.

Agradecimentos

À Prof^a Dr^a Susana Madeira Dobal Jordan, que me acompanhou na construção deste trabalho e no aprimoramento dos debates e reflexões sobre a natureza desta investigação;

Ao Prof. Dr. Adalberto Müller, que me ajudou a enxergar com amplitude os diversos percursos prováveis para a criação da interlocução entre artes;

À Prof^a Dr^a. Dácia Ibiapina da Silva, que compartilhou comigo todas as angústias e inquietações provindas da natureza da profissão de cineasta num universo acadêmico.

À minha amada Luana pela paciência, amor e companheirismo durante esta longa jornada de profusão de sentimentos e debates sobre a vida.

Ao companheiro Vitor Santana pela irmandade e sintonia construída ao longo de nossa amizade.

Ao CNPQ, que possibilitou a concretização dos estudos através da concessão de uma bolsa de estudos;

Aos colegas de curso e profissão, pelo apoio e o carinho ao deixarem sempre a mão estendida para amizade.

A todos os que persistem em defender seus ideais e sonhos sem se deixar tomar pela sombra do desânimo e da angústia, sabendo que em suas mãos cabe um pouco de magia e força para seguir lutando com amor pelo que acreditam.

A Arte é a dimensão anárquica da matéria onírica

Glauber Rocha

RESUMO

O presente trabalho propõe uma reflexão sobre a relação intersemiótica entre Poesia e Cinema, a partir de uma análise, sob a perspectiva estética, do filme *Sonhos* (1990 - Japão), do diretor japonês Akira Kurosawa. Tal abordagem tem como pressuposto básico, refletir sobre a presença de elementos poéticos na construção de uma narrativa cinematográfica e, concomitantemente, em sua composição estética e de linguagem. Nesse sentido, o objetivo desta investigação é identificar a importância dos conceitos de: Imagem Poética, Montagem, Tempo e Espaço no Cinema, o Haikai e o Cinema e a Interatividade Artística na constituição do poético no cinema e em *Sonhos*.

Quando propomos um estudo sobre as possíveis interferências de uma linguagem poética no sistema cinematográfico, o que queremos é propor um estudo sobre a existência de um Cinema Poético, ampliando os debates sobre as formas de apreensão do poético em outros suportes artísticos e relacionando-o com representações artísticas e culturais distintas, e com a própria cultura japonesa. Desta forma, este estudo também contempla análises sobre filmes que, de algum modo, traduzem diálogo com o poético e com a história das teorias cinematográficas.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema Poético, Montagem, Cultura Japonesa e o Cinema, Relação Intersemiótica, Imagem Poética e Narrativa.

ABSTRACT

This work proposes a reflexion about the intersemiotic translation between cinema and the poetic language as from an analysis of the film *Dreams* (Japan, 1990), by the Japanese director Akira Kurosawa under an esthetic and semiotic perspective. Such approach takes, as its basic assumption, the reflection of the presence of poetic elements in the construction of cinematographic narrative and, meanwhile in its esthetic and linguistic composition. In this perspective the objective of this investigation is to highlight the concepts of Poetic image, Mounting, Time and Space in Cinema, Haikai poetry and Cinema as well as Artistic Interactivity in the constitution of the poetic language in cinema as a whole and especially in *Dreams*.

When we propose this study on the possible interferences of a poetic language in cinematographic system, what we intend to study is the occurrence of a *Poetic Cinema*, widespreading the debate about the ways of apprehension of the poetic language in other artistic supports, relating it with different artistic and cultural representations and with the Japanese culture itself. Therefore this study also includes some analysis about films which, in some ways have provided a dialogue between the poetic and the history of cinema theories.

KEY-WORDS: Poetic cinema, mounting, Japanese Culturee and Cinema, intersemiotic relation, Poetic image and narrative.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO ----- PÁG 10.

CAPÍTULO I – O CINEMA E A POESIA

A IMAGEM POÉTICA ----- PÁG 13.

A MONTAGEM ----- PÁG 29.

TEMPO /ESPAÇO ----- PÁG 47.

INTERATIVIDADE ARTÍSTICA ----- PÁG 55.

O HAIKAI E O CINEMA ----- PÁG 63.

CAPÍTULO II – OS SONHOS DE KUROSAWA.

INTRODUÇÃO ----- PÁG 77.

FILMOGRAFIA ----- PÁG 79.

O POÉTICO NA FILMOGRAFIA ----- PÁG 86.

ANÁLISE DE *SONHOS* ----- PÁG 99.

CONSIDERAÇÕES FINAIS ----- PÁG 120.

BIBLIOGRAFIA ----- PÁG 124.

ANEXO I FICHA TÉCNICA DE *SONHOS* ----- PÁG 127.

ANEXO II – FILMOGRAFIA KUROSAWA ----- PÁG 128.

ANEXO III – FILMOGRAFIA APLICADA ----- PÁG 129.

ANEXO IV –CARTAZES DOS FILMES ----- PÁG 131.

INTRODUÇÃO

Considerando o terreno do debate e investigações que o presente trabalho almeja incitar, *Poesia e Cinema – Uma relação intersemiótica em Akira Kurosawa* é uma tentativa de definição dos parâmetros que envolvem o universo cinematográfico em sua analogia com a linguagem poética. Nessa dissertação, apresentaremos uma reflexão sobre as relações possíveis entre o poético e a linguagem cinematográfica, em especial, aplicadas na análise do filme *Sonhos* (Japão - 1990), do diretor japonês Akira Kurosawa.

Pensar em cinema, como em sua interlocução com outras formas de expressão artísticas, foi, e ainda é, uma tarefa conflitante e satisfatória. Ao longo desta jornada, procuramos fazer uma retomada sobre diversas pesquisas e perspectivas teóricas sobre o cinema que, de algum modo, refletem as discussões sobre a natureza da relação entre elementos da linguagem poética e a cinematografia. Buscamos nos ater a análise sobre a relação entre o poético e o cinema, incorporando aspectos técnicos, estéticos e de linguagem a elementos que interligam, de algum modo, as produções cinematográficas ao longo da história. Desta forma, este estudo também contempla comentários sobre filmes que, de certa forma, traduzem o diálogo com o poético e com a história das teorias cinematográficas.

Neste contexto, encontraremos referências históricas que vão desde os primórdios do surgimento do cinematógrafo e suas repercussões na sociedade, até aos reverberantes debates sobre a presença da montagem cinematográfica como elemento de profusão de sentidos na construção de uma narrativa fílmica. Defendemos a existência de um cinema poético, para isso, nos dedicamos à compreensão de conceitos que por ventura nos auxiliaram na edificação desta dissertação.

Nesse sentido, o objetivo fundamental desta investigação foi identificar a importância dos conceitos de: Imagem Poética, Montagem, Tempo e Espaço no Cinema, o Haikai e o Cinema e a Interatividade Artística na constituição do poético no cinema e em *Sonhos*.

Quando propomos uma relação intersemiótica entre o cinema e a poesia, na verdade estamos nos amparando nas formas de interlocução artística e sua inegável influência no processo de constituição do cinema. Deste modo, distinguimos ao longo do texto alguns

capítulos que permitem oferecer esta modalidade conceitual. Podemos perceber o processo intersemiótico na relação estabelecida entre o Haikai e o Cinema, A Interatividade Artística e nas análises da filmografia de Kurosawa, assim como, em *Sonhos* que busca, de algum modo, ser a confluência de toda esta discussão.

Num primeiro momento, parecerá estranho, em um trabalho que se destina a analisar o poético na cinematografia de maneira geral, e não apenas o cinema oriental, vermos a presença de um capítulo dedicado à análise da relação entre o haikai e o cinema. No entanto, essa escolha tem como intuito revelar uma compreensão mais abrangente do poético que, como veremos, não se restringe apenas a questões abstratas e isoladas da cultura e da época onde ele se manifesta. Nesse sentido, o embasamento surgiu dos estudos e análises realizadas pelo teórico e cineasta russo, Sergei Eisenstein, sobre a sugestiva presença da montagem cinematográfica em elementos próprios da cultura figurativa japonesa.

Diversas vertentes teóricas foram contempladas com a finalidade de compor com maior coerência a discussão sobre o tema, mas principalmente, para definir melhor o objeto a ser analisado. Desta forma, partimos de estudos que contemplam desde as investigações sobre a natureza da imagem cinematográfica, nas impressões de Gaston Bachelard e Andrei Tarkovski, às amplas definições sobre a montagem cinematográfica dadas por Eduardo Leone e Jacques Aumont. Procuramos também, no caso da menção ao Cinema de Poesia, referências mais atualizadas, como o caso da dissertação da pesquisadora mineira Erika Savernini.

Sabemos que tanto os conceitos defendidos ao longo desta dissertação, como suas reverberações teóricas e analíticas, extrapolam, de certa forma, a análise que faremos sobre o objeto relacionado. Porém, *Sonhos* permite explorar a relação possível entre linguagens artísticas e sua interlocução com o cinema, em especial por ter em sua linguagem estética e narrativa elementos provindos de outras artes. Outro fator de escolha vem do caráter de sua produção, pois o filme consegue conciliar em sua narrativa temas e aspectos próprios da cultura japonesa, como o teatro, a dança e a música, interligados às referências artísticas como a obra de Van Gogh e os efeitos gráficos de imagem produzidos pela norte americana Industrial Light & Magic, de George Lucas. Sendo assim, concebemos esta investigação como um pequeno recorte e um particular ponto de vista diante da diversidade de temas e

enfoques a serem desvendados sobre a natureza da relação entre a linguagem poética e o cinema, assim como, em sua analogia com a cultura japonesa e o filme *Sonhos*.

A escolha de Akira Kurosawa como objeto de investigação não foi apenas uma opção afetiva, ou se preferirem alguns, de uma perspectiva engajada do cinema, mas sim, a busca por uma abordagem que contemplasse a filmografia de um cineasta obstinado pela luta à valorização da relação entre o homem e a esperança de um mundo melhor. Para ele, o ser, por mais suscetível que seja às descrenças do mundo, poderá sempre concebê-lo de forma poética ao mesmo tempo em que se permite a crítica sobre a sociedade e sua conturbada realidade cultural. Para o diretor japonês, o cinema sempre foi um importante porta-voz das inquietudes do artista e suas concomitantes crises existenciais. Para tanto, o olhar cinematográfico tende a conceber a imagem como um quadro pronto a ser desenhado e pintado com as cores possíveis de nossas percepções sobre o universo que nos cerca.

Sabemos que existem muitos estudos sobre a analogia entre o cinema e a literatura, porém, pouco se tem comentado sobre o cinema e a poesia, em especial sobre a obra do diretor japonês Akira Kurosawa. Assim, consideramos esta dissertação como uma contribuição para o aprimoramento das pesquisas a respeito das possíveis relações entre a linguagem poética e o cinema, assim como do conhecimento sobre um importante membro da história do cinema no Japão. Neste caso, propomos que esta, em especial, seja concebida como a abertura de um diálogo entre culturas às áreas de conhecimento que tendem a compartilhar uma nova perspectiva para o pensamento acadêmico, em que a pesquisa urge como forma de interlocução entre saberes dentro do quadro da Universidade.

A IMAGEM POÉTICA

Quando nos referimos a um estudo sobre a influência da linguagem poética no cinema, procuramos sugerir a investigação sobre a analogia entre a poesia das imagens e a cinematografia poética. Nesse sentido, é essencial ressaltarmos a importância do conceito de imagem para definir com clareza o que consideramos poético no cinema. A imagem é considerada por alguns teóricos e cineastas como sendo o fundamento elementar da arte cinematográfica e é, também, o elemento primordial da construção de uma narrativa fílmica, cuja especificidade é a representação e recriação de mundos que porventura são vislumbrados por seus criadores.

Sempre aliada a elementos sonoros, dramáticos, cenográficos, espaciais e temporais, a imagem constitui um dos componentes de maior profusão de sentidos e simbologias que o sistema cinematográfico dispõe. Assim sendo, para compreendermos a questão da imagem poética no cinema, precisamos inicialmente buscar definir quais seriam suas ramificações no âmbito da poeticidade e assim, posteriormente, identificar suas impressões no cinema.

A imagem pode ser caracterizada por um objeto ou ação registrada e, pela nossa capacidade de percebê-la, atribuímo-lhe sentidos sob determinadas visões objetivas e subjetivas do mundo que nos cerca. É também um fenômeno de apreensão da imaginação do artista e da expressão de um momento, talvez de um instante, que se fixa no infinito de nossa memória. Para o teórico e cineasta, Andrei Tarkovski, a imagem é fruto das revelações de seu criador e sua relação com a realidade vislumbrada.

A imagem é uma impressão da verdade, um vislumbre da verdade que nos é permitido em nossa cegueira. A imagem concretizada será fiel quando suas articulações forem nitidamente a expressão da verdade, quando a tornarem única e singular – como a própria vida é, até mesmo em suas manifestações mais simples.¹

É amplo o debate sobre a dicotomia entre ilusão e realidade quando se busca uma definição sobre o conceito de imagem. Para uns, a imagem busca a retratação da realidade em que vivemos de forma a conduzir nossos olhares para um outro universo, uma outra realidade, a realidade da tela; para outros, a imagem sempre será uma abstração, um conceito filosófico impenetrável, ou seja, uma forma indefinida de se expressar o universo

¹ TARKOVSKI, Andrei. *Esculpindo o Tempo*. p. 123.

da criação artística. O que podemos dizer, de fato, é que no âmbito da poeticidade a imagem é representada como a entidade de recriação do que há de peculiar e único no mundo, ou seja, é através da imagem poética que podemos perceber a diversidade de relações possíveis presentes no inequívoco mundano de maneira inusitada. Assim como quem ama pela primeira vez e enxerga neste amor algo único em sua vida.

À capacidade de captação dos sentidos provenientes da imagem, denominamos percepção artística, ou seja, aptidão de apreender, através da sensibilidade, a gama de significados que podem ser extraídos de determinada ação ou objeto.

Para o filósofo Gilles Deleuze, em *A Imagem - Movimento*, a questão da imagem se define como sendo um organismo de percepção de mundo cujos parâmetros retratam o universo cinematográfico.

O cinema não se confunde com as outras artes, que apontam uma ilusão através do mundo, mas que faz do mundo mesmo uma ilusão ou um relato: com o cinema, o mundo passa a ser sua própria imagem, não é que uma imagem se converta em mundo.²

Para o autor, a questão da imagem está aliada ao sentido da percepção, ou seja, um acontecimento só se define enquanto tal, a partir do momento em que é percebido sob determinado ponto de vista, seja ele objetivo ou subjetivo.

Por sua vez, a capacidade de percepção do poeta está ligada, de certa forma, a uma maneira de ver o mundo com um olhar contemplador. Quando um poeta se propõe a fazer uma poesia sobre a chuva, verá a chuva como se fosse pela primeira vez. Para o poeta e crítico Mario Faustino, o artista tem um dom inconfundível.

Refiro-me à capacidade que tem o artista, em geral, e em especial o poeta, de perceber seu objeto, cada objeto, em sua quase absoluta individualidade e não como simples idéia representativa de uma coleção de objetos semelhantes. Lembra-te, decerto, do exemplo clássico em psicologia: geralmente quando um homem comum percebe uma laranja não está percebendo “uma” laranja individualmente e, sim, apenas, a representação de toda a classe de “laranja”. O artista, o poeta, percebe e é especialmente capaz de expressar uma laranja, esta e não aquela. A aptidão, aliás, de apresentar o objeto de maneira inconfundível é uma das qualidades indispensáveis da boa arte. Para alcançar isto é necessário que o jovem artista desenvolva sua percepção nesse sentido individualizante (“oniexclusivamente” para usar um neologismo baseado no teu), por oposição à visão totalizante, oninclusiva que notamos há pouco. O poeta, quando vê poeticamente a laranja, vê, ao mesmo

² DELEUZE, Gilles. *A imagem movimento – Cinema I*. p. 88.

tempo, uma laranja inconfundível e insubstituível, e uma laranja dentro, não só da classe da laranja, como também dentro de todo um universo objetivo, com todas as suas conotações aproximativas e antagônicas.³

Sendo assim, caracteriza-se como poética a obra de arte que fundamenta sua expressividade no olhar peculiar do artista sobre a matéria-prima de sua arte ou objeto de apreensão, atribuindo-lhe um valor único e incomparável, submetendo-o aos domínios da dialética entre particular e coletivo. Assim, o processo de revelação artística será notado por sua forma de apresentação sintética e ambígua.

Para o filósofo Gaston Bachelard, a imagem poética é uma espécie de abstração ou impulso, compreendida de maneira efêmera e fugaz que, através da expressão artística do poeta, busca materialidade na poesia. Não se pode conceber a imagem poética como algo estático e material, mas sim, como um fenômeno reverberante que nos salta aos olhos quando lemos uma poesia, ou admiramos uma obra de arte. Diante disso, concluímos que a imagem poética é a manifestação de um presente imagético, daquilo que o autor vivenciou no passado e que agora busca seu lugar no futuro da imaginação do leitor. Tamanha é a entropia gerada entre o leitor e a obra, que em dado momento o leitor sente-se criador da arte que o toca e sensibiliza.

A imagem poética não está sujeita a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso: com a explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa de ecos e já não vemos em que profundezas esses ecos vão repercutir ou morrer.⁴

Além disso, no âmbito artístico a imagem poética é também um emaranhado de signos, formas, cores e representações de vida que contêm sentidos e luz⁵. No cinema, a imagem busca sempre representar um mundo, o mundo cinematográfico.

Oficialmente, desde de 1830, a partir das pesquisas prévias de Etienne Jules Marey na França, e das extensas experiências de Edward James Muybridge, é que se produziram os primeiros estudos sobre o movimento na imagem usando a fotografia. Inicialmente estas investigações tinham como finalidade o aperfeiçoamento de pesquisas aliadas ao desenvolvimento científico, até as primeiras exposições promovidas por Antoine e Louis

³ FAUSTINO, Mario. Em entrevista fictícia. *Poesia – Experiência*. p. 49.

⁴ BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. p. 2.

⁵ Dizemos luz, pois toda a imagem só nos é apresentada a partir do momento em que é iluminada, no sentido de clareza e no sentido de esclarecimento.

Lumière, em 1895, no Salão Indiano no subsolo do Grand Café em Paris, quando o Cinematógrafo proporcionou aos espectadores, (e, por acaso dentre eles, o prestigiado diretor de teatro Georges Méliès), a primeira retratação da realidade pela então chamada imagem cinematográfica.

Naquele tempo, os primeiros cineastas ainda não detinham conhecimento suficiente para explorar as infindáveis possibilidades expressivas da imagem em movimento. Dessa forma, utilizavam-na apenas para registros cotidianos de alguns episódios e em pequenas projeções realizadas em feiras e parques de entretenimento.

Mas, no entanto, foi nas mãos de Georges Méliès, com o filme *Viagem à Lua* (1902), e posteriormente com *The Great Train Robbery* (1903), de Edwin S. Porter, que o cinema começou a ganhar proporções preponderantemente artísticas e narrativas. Isto ocorreu, pois ambos os artistas trabalharam com o suporte cinematográfico com a finalidade de contar histórias para entreter o público, mas, conseqüentemente, acabaram por tornar o cinema um mecanismo de ampliação de sentidos, redefinindo nossas percepções de mundo e tornando possível a re-elaboração de nossas perspectivas sobre fenômenos socioculturais e alucinatórios.

Diferente de outros suportes artísticos, o cinema trabalha com a noção de imagem em movimento, ou seja, estão dispostas, em 24 fotogramas por segundo, as imagens capturadas pelo fotógrafo na realização de um filme. A cada segundo em que se registra uma cena (ou seqüência) fílmica estarão sendo retratados 24 momentos do movimento apresentado. A capacidade do cinema de registrar experiências e projetá-las, a partir das noções de tempo e espaço, em contextos absolutamente distintos, é o que o torna uma arte particular e simbólica.

Inicialmente, ainda arraigada à linguagem teatral, a imagem cinematográfica pressupunha uma narrativa que se desenvolvia dentro do quadro cenográfico. Todos os componentes dramáticos e cênicos nos eram apresentados sem grandes movimentos de câmera. Somente alguns elementos do que podemos classificar como linguagem cinematográfica eram utilizados, como no caso das superposições da imagem, cortes e efeitos com cores. Estes mecanismos foram chamados de trucagens. Os recursos de linguagem cinematográfica foram sendo descobertos a medida em que se faziam necessários à reinvenção do cinema em função da expressão do imaginário do autor. Para

cada filme cujo autor buscava redefinir parâmetros narrativos, surgiam novas formas de expressão, ou seja, inovava-se a maneira de se fazer cinema.

No cinema, a imagem é considerada um elemento de linguagem, ou seja, trata-se essa questão como elemento que compõe os processos de feitura de um filme. É a partir da sua exploração que surgem as primeiras histórias e narrativas. Apesar da evolução da linguagem cinematográfica, a imagem no cinema ainda tem certas limitações, pois por enquanto só se define dentro do quadro de uma tela plana.

Essas duas características materiais da imagem fílmica, o fato de ser bidimensional e o de ser limitada, estão entre os traços fundamentais dos quais decorre nossa apreensão da representação fílmica.⁶

Embora a imagem fílmica tenha um universo de atuação previamente definido, suas dimensões tomam outras proporções quando são bem posicionadas, através de enquadramentos, angulações, processos de iluminação, sonorização, profundidade de campo e nas experiências em salas de cinema 180° e filmes tridimensionais.

O Cineasta com sua equipe (cenógrafos, figurinistas, fotógrafos, atores, produtores, etc...), assim como o Poeta e sua caneta, é um homem que, capaz de perceber os fenômenos de modo sintético e coeso, é também capaz de expressar em imagens organizadas o que a poesia expressa em palavras.

Na relação que se pretende estabelecer entre o Cinema e a Poesia vislumbra-se a imagem como signo de interlocução artística. Tomemos, por exemplo, a relação de similaridade e de contestação que se estabelece entre as linguagens poética e cinematográfica. De um lado, temos a poesia que se destina a trabalhar com representações sígnicas materializadas através de palavras em versos que aludem às imagens em um poema. Do outro lado, o cinema que busca transpor objetos próprios da realidade em signos icônicos que serão posteriormente materializados na imagem fílmica. A orquestração dos elementos próprios da linguagem cinematográfica, tais como som, luz, cenário, atuação, efeitos e etc, proporcionará a arquitetura das possíveis formas narrativas e suas correlações com o tema abordado. Em ambos os casos, percebe-se a presença do signo como elemento de profusão simbólica entre as duas artes.

⁶ AUMONT, Jacques. *A Estética do Filme*. p. 19.

... em termos da teoria da comunicação: signo é uma transmissão pela qual um organismo afeta outro numa situação de comunicação. Referindo-se ao signo verbal, Peirce acrescenta que o significado de uma palavra não é senão sua tradução por outro signo, que pode substituí-lo e onde ele se encontra mais completamente desenvolvido: rosa/ flor da roseira. Neste sentido deve ser entendido o conceito jakobsoniano de signatum como aspecto “traduzível” do signo.⁷

No sistema intersemiótico, configura-se o signo enquanto elemento de conexão entre fenômenos artísticos. Acreditamos que a imagem é um signo que representa o elo de interlocução entre a arte poética e a cinematográfica. Sendo assim, uma das características do cinema poético é considerar cada componente de um filme (película ou vídeo) como um elemento provido de significação, ou seja, capaz de tornar determinados objetos reais em signos de representação simbólica.

Em *Amor à Flor da Pele* (2000), do diretor chinês Wong Kar-Wai, a roupa usada pela personagem Su Li-Zhen (vivida por Maggie Cheung) simboliza a passagem do tempo narrativo. O modelo da roupa é idêntico, porém as cores mudam conforme o estado de espírito da personagem. A cada aparição Su Li-Zhen revela suas intenções, medos e desejos através das cores em seu vestido, pois o penteado assim como a expressão de seu rosto apenas demonstram o peso do cotidiano monótono de sua vida. As cores também são reflexo do tratamento estético impresso pelo cineasta na construção da narrativa fílmica.

Outro aspecto ligado ao simbolismo da imagem poética se dá pela descrição dos elementos que compõem o quadro cinematográfico. Na sequência de encontros entre a personagem Su Li-Zhen e o jornalista Chow Mo-Wan (interpretado pelo ator Tony Leung), que ocorrem no restaurante, nossa perspectiva é orientada a observar os movimentos da câmera que busca o tempo todo valorizar elementos como: o cigarro na mão de Chow Mo-Wan, o bife sendo cortado com uma faca pelas mãos de Su Li-Zhen, e o constrangimento dos dois personagens, traídos por seus parceiros, ao dialogar sobre o assunto.

Wong Kar-Wai pontua, através de uma sequência de imagens em slow, a delicadeza e a sutileza dos gestos afetados dos personagens, quando se cruzam em meio à tormenta do cotidiano profano de suas vidas. O filme é marcado pela trilha sonora em que se repetem trechos de um bolero, seguido de um tango, o que impulsiona a composição dos quadros em que o cenário, o figurino e a luz dão o tom da traição vivida pelos personagens.

⁷ CAMPOS, Haroldo de. *A Arte no Horizonte do Provável*. p. 135.

A presença da imagem poética em um filme pode ser notada pelo trabalho desenvolvido pelo diretor e sua equipe, ao compor uma cena. Alguns elementos como as lentes utilizadas, a luz, as cores e as interpretações dos atores são importantes para demarcarem a intenção poética na narrativa fílmica.

No cinema, cada princípio da linguagem adotada num filme é considerado elemento de interlocução sógnica, ou seja, cada componente de expressão no cinema (luz, cenário, figurino, atores, efeitos, som, etc...) tem o valor de um signo representativo importante para a compreensão do método narrativo adotado. Deste modo, o cinema configura-se como uma arte sintética e provida de um processo de complementariedade entre os elementos que o compõem.

Considerando o signo como elemento de interlocução poética, podemos sugerir que cada signo visual, que busque simbolizar algo, pode dar origem a duas modalidades de expressão artística: as artes verbais e as artes figurativas.

As artes verbais têm como principais representantes a poesia e a prosa artística, que utilizando signos convencionais como referência, constroem, com palavras, talvez em planos, a chamada imagem verbal, ou imagem poética. No caso da poesia concreta, podemos vislumbrar com maior clareza estes efeitos imagéticos, pois o objeto artístico agrega linguagem, informação e mensagem num mesmo suporte comunicacional. Desta forma, podemos dizer que, quando o poeta busca associar elementos de composição simbólica (imagens) aos significados possíveis da agremiação entre palavras e os sentidos arquitetados por sua forma de apresentação, como no caso dos poemas visuais, vêm-se em um mesmo poema o surgimento de um processo comunicativo complexo em que a narrativa poética e sua proposta estética caminham juntas e inseparáveis.

O poema escrito pelo poeta é considerado um signo figurativo, e detém sobre si, a característica de compor uma narrativa coerente sobre o tema abordado. Já as artes figurativas têm seu viés nas representações imagéticas, tais como: pinturas, desenhos, arquitetura, etc... Sua função narrativa é caracterizada pela complexidade, simultaneidade das representações paradoxais, ou seja, pela aglomeração de informações num mesmo suporte artístico, que aqui chamaremos de texto.

Qualquer unidade de texto (visual, figurativa, gráfica, ou, sonora) pode tornar-se elemento da linguagem cinematográfica, a partir do momento em que ofereça uma

alternativa (nem que seja o caráter facultativo do seu emprego) e que, por conseguinte, apareça no texto não automaticamente, mas associada a uma significação. Além disso, é necessário que se distinga, no seu emprego ou na recusa de a empregar, uma ordem facilmente discernível (um ritmo).⁸

O cinema, fundamentalmente, trabalha com a fusão das duas modalidades artísticas, as figurativas e as verbais.

As artes verbais, que embora alguns teóricos não considerem, se apresentam no cinema significativamente através do roteiro, do argumento cinematográfico, nas obras literárias (que são subsídios para construção da narrativa fílmica), nos diálogos dos personagens e em representações textuais aplicadas à imagem. Desta forma, as artes verbais podem ser apresentadas no cinema sob a forma de efeito estético ou como fonte de pesquisa e orientação para a elaboração de uma narrativa.

As artes figurativas estão presentes nos elementos de composição dos planos cinematográficos, tais como, cenários, luz, locações, figurinos, representações (atores), na plasticidade da fotografia e no processo de montagem destes elementos na construção da narrativa fílmica.

Ambas as categorias artísticas têm a capacidade de aludir a imagens que representem o ato a ser revelado, seja no ente imaginário (imaginação de quem cria), seja na materialidade desta representação (uma escultura ou quadro). A chamada linguagem cinematográfica é composta pela combinação de diferentes suportes artísticos que buscam representar o universo de criação do artista, ou seja, de dar significação à narrativa dentro de um possível enredo (ou tema).

As palavras em um poema, quando ordenadas coerentemente, criam sentidos que se fazem eclodir em imagens, em representações peculiares da realidade. A estas imagens que vislumbramos ao ler um poema, ou versos de uma poesia, denominamos imagem poética.

nada
vela
nada
vale
quem
não
tem

⁸ LOTMAN, Yuri. *Estética e Semiótica do Cinema*. p. 63.

nada
no
v
a
l
e

TCHIBUM!!!⁹

No caso dos poetas concretistas a utilização de uma característica própria das artes figurativas é apreendida para compor a diversidade de significações de um poema. A linguagem artística é concebida por um sistema de signos, que ornamentados, ou manipulados, criam sentidos e simbologias. Por sua vez, estes elementos estéticos têm como intuito materializar o espírito do criador, ou seja, tornar visível, palpável, ou perceptível, a obra e sua capacidade de traduzir as angústias de mundo, que envolvem o processo de criação do artista. Mas é importante ressaltar que o surgimento de uma obra de arte deve-se ao elo estabelecido entre as habilidades do artista associadas ao trabalho de investigação e desenvolvimento da matéria-prima que produzirá a própria obra.

Já as imagens de um poema se constituem de acordo com a leitura realizada. Cada leitor de um poema pode imaginar uma localidade, ou locação, distinta dos outros, tornando a imagem um componente de um processo de assimilação intersubjetivo.

A imagem é indivisível e inapreensível e depende da nossa consciência e do mundo real que tenta corporificar. Se o mundo for impenetrável, a imagem também será. É uma espécie de equação, que indica a correlação existente entre a verdade e a consciência humana, limitada como esta última pelo espaço euclidiano. Não podemos perceber o universo em sua totalidade, mas a imagem poética é capaz de exprimir essa totalidade.¹⁰

Se, por sua vez, a imagem poética detém sobre si a capacidade de expressar o universo em sua totalidade, ela possui a capacidade de extrapolar os limites do suporte artístico, pois ela se redefine a cada leitura encontrando novas significações da compreensão de tempo e espaço. A cada vez que é vista, ou percebida, a chamada imagem poética se revela ao leitor (ou espectador) de maneira diferenciada ganhando novos significados; pode-se dizer, portanto, que a imagem poética é constituída de dimensões

⁹ GULLAR, Ferreira. *Toda a Poesia*. p. 322.

¹⁰ TARKOVSKI, Andrei. *Esculpindo o Tempo*. p. 123.

infindáveis. Quanto às dimensões temporais, na imagem poética todos os elementos estão à disposição da carga expressiva da obra, ou seja, buscam lugar na imortalidade do tempo deslocando e reutilizando os signos referenciais, tais como: cronologias, estações do ano e sentidos temporais (presente, passado e futuro) de acordo com a necessidade de representação do tema.

Antes do sol

Primavera era dela
Feia, bela;
Coisa e flor.

Primavera divagueia
Teia, cela;
Frio e calor.

Primavera fotograma
Pele, tela;
Arte e ator.

Primavera felizmente
Noite, dia;
Verso e cor.

Primavera dele, dela;
Corpo, vela.
Filho e amor.

Primavera era tua
Linda e nua
Prosa e pudor.

Primavera simplesmente
ante os olhos da serpente
Era rito, ser e ciclo;
onde sento, pouso e fico

Era fim, início e ninho.
Era tudo, rumo e chão.
Era trigo, dor e vinho.
transgredindo a imensidão.¹¹

¹¹ QUIROGA, Helder. Poesia *Antes do Sol*, publicada na revista *Existir*, México - Março de 2002.

Por outro lado, existem elementos, como o ritmo, que nos auxiliam na compreensão das noções de tempo e espaço na linguagem poética. Porém, a discussão sobre a relação tempo e espaço como elementos de interlocução poética no cinema será abordada com mais propriedade nos capítulos posteriores.

O ritmo é o motor propulsor que conduzirá o processo de desenvolvimento narrativo. A poesia faz uso do ritmo para gerir suas formas de expressão e, conseqüentemente, a forma de suas imagens. As dimensões de tempo se dão pela utilização do espaço das palavras e na sucessão de sentidos entre elas. A combinação sonora e a dimensão de sentido entre as palavras não só recriam o tempo narrativo como induzem nossa leitura do poema.

No Cinema, isto é percebido pela clarividência como estão compostos os elementos cinematográficos e na fluidez em que transcorrem as informações contidas na montagem das seqüências. No início do filme *Rashomon* (1950), do diretor japonês Akira Kurosawa, a confluência entre os elementos ocorre quando o Lenhador (interpretado pelo ator Takashi Shimura) está caminhando na floresta despretensiosamente em busca de lenha. A câmera na mão é uma característica pontual que dá um efeito impressionista recriando a atmosfera de contemplação na qual está inserido o personagem diante da floresta que o cerca. As árvores são iluminadas pela luz do sol e refletem as sombras das folhas no rosto do personagem. É uma seqüência em que a dosagem dos cortes dos planos busca traduzir a dinâmica dos passos e olhares do Lenhador pela floresta.

De forma resumida, o argumento de *Rashomon* se define como sendo a trama policial do assassinato de um homem, contado pelas versões de um Padre, de um Lenhador, de uma Mulher, de um Bandido e de um morto (através de um médium). A parte central do filme é uma história relatada por quatro pessoas, de formas distintas. Configura-se como elemento da tragédia as relações que permeiam o triângulo diegético entre o Bandido, a Mulher e o Marido. Quase sempre os fatos são relatados do ponto de vista de um dos envolvidos cujas interpretações sobre os fatos não coincidem.

A utilização de campos e contra-campos procura envolver o espectador na gama de sentidos que se compõe na relação entre o Marido, a Mulher e o Bandido.

O filme está repleto de composições triangulares magistrais, muitas vezes uma seguindo a outra, o quadro contendo a Mulher, Marido, Bandido, mas sempre em

diferentes relacionamentos composicionais um em relação aos outros. Quando os críticos japoneses mencionam a técnica de “cinema mudo” de Kurosawa, referem-se à sua grande confiança na composição – que nesse filme se tornou e ainda continua sendo, um dos elementos mais fortes de seu estilo cinematográfico.¹²

Outro aspecto que incorpora elementos poéticos na imagem fílmica se dá pela conjugação entre a cenografia, a luz e as cores como forma de representação estética. Nos primórdios do cinema, devido à inexperiência técnica, os cineastas realizavam as filmagens sempre com a câmera estática, imóvel. Essa convenção forçava os autores a explorarem com criatividade o universo interior do plano fílmico, ou seja, dedicavam-se os esforços na modernização e incremento dos cenários e efeitos visuais como forma de valorização da narrativa e da imagem cinematográfica. A este procedimento de linguagem denominamos montagem dentro do plano que buscaremos aprofundar no próximo capítulo, que tratará da montagem poética. Porém, a montagem dentro do plano pode ser visualizada pela composição dos elementos cênicos tais como: luz, cenário, figurino, objetos de cena, e sua automática organização com o conjunto das ações dos atores, dos efeitos visuais e dos movimentos de câmera. É denominada montagem dentro do plano toda a organização dos elementos cinematográficos presentes no enquadramento fílmico.

Por exemplo, em *Gritos e Sussuros* (1972), de Ingmar Bergman, a composição dos enquadramentos e das seqüências entre as cenas alternam-se com as cores branco, cinza e vermelho destacadas na cenografia e nos figurinos, buscando tornar visível a angústia representada nas complexas relações familiares. A luz e a fotografia, também têm como função acentuar o contraste entre o branco, que vem representando a paz, a serenidade, a sobriedade, em contraponto com o vermelho, que simboliza a insanidade, a paixão e o sangue. Cada elemento de cor e luz também representa um signo cuja função é expressar uma vertente estética a ser valorizada cinematograficamente.

Outras relações simbólicas podem se dar na combinação de cores, vendo-se isso inclusive ao longo da história:

As cores vermelho e branco há muito têm sido consideradas rivais tradicionais (e muito antes da Guerra das Rosas). Mais tarde essas cores se movem em direção a tendências sociais (ao lado da representação das divisões, em situações parlamentares, entre “direita” e “esquerda”). Brancos foram os emigrados e

¹² RICHIE, Donald. *Os Filmes de Akira Kurosawa*. p.77.

legitimistas tanto na Revolução Francesa quanto na Russa. Vermelho (a cor favorita de Marx e Zola) é associado à revolução. Mas mesmo neste caso há “violações temporárias”. No final da Revolução Francesa, os sobreviventes da aristocracia, os mais violentos representantes da reação, iniciaram a moda de usar lenços e gravatas vermelhas. Foi também nessa época que a aristocracia francesa adotou um penteado que mostrava a nuca. Este penteado, lembrando remotamente o do Imperador Tito, além de uma semelhança acidental. Essencialmente, era um símbolo do implacável ódio contra-revolucionário, porque tinha a intenção de lembrar constantemente as nuca raspadas dos aristocratas condenados à guilhotina. E também os lenços vermelhos, em memória aos lenços de pescoço que enxugavam o sangue das “vítimas da guilhotina” – uma lembrança que gritava por vingança por parte de todos os usuários simpatizantes.¹³

Além disso, a relação entre cenário, luz e cores faz parte do que chamamos de composição de cena, ou seja, a maneira como serão estruturados os elementos dentro do quadro a fim de imprimir na fotografia mais ou menos sentido e expressividade.

Outro elemento que impulsiona a concepção do poético no cinema é a relação estabelecida historicamente entre o som e a imagem. No princípio, os filmes eram projetados e seguidos de um acompanhamento de orquestra, ou, piano. Posteriormente, através das evoluções tecnológicas e das investigações sobre as técnicas de linguagem, o cinema adquiriu em sua estrutura a sonoridade, ou seja, foi possível conjugar, juntamente com a película o que chamamos de uma pista de áudio.

Esta inovação técnica do cinema trouxe novas formas de compreensão da linguagem e dos próprios rumos da então incipiente indústria cinematográfica, pois não só atribuiu novas formas de percepção estética à imagem, como redefiniu a postura do mercado cinematográfico e sua relação com a elaboração narrativa dos filmes. Neste período, foram diversas as manifestações contra e a favor dos filmes sonoros. Desde protestos realizados por astros do cinema mudo, que gradualmente foram perdendo seus empregos, até análises críticas sobre a utilização artística do som no cinema, como é o caso da *Declaração Sobre o Futuro do Cinema Sonoro* (1928) produzido pelos teóricos e cineastas russos S.M Eisenstein, V.I. Pudovkin e G.V. Alexandrov, em que se estabelecia uma preocupação com as novas formas de utilização da estrutura sonora no cinema.

Gravação de som é uma invenção de dois gumes, e é mais provável que seu uso ocorrerá ao longo da linha da menor resistência, isto é, ao longo da linha da satisfação da simples curiosidade.

¹³ EISENSTEIN, Sierguei. *O Sentido do Filme*. p. 95.

Em primeiro lugar, haverá exploração comercial da mercadoria mais vendável, os FILMES FALADOS. Aqueles nos quais a gravação do som ocorrerá num nível naturalista, correspondendo exatamente ao movimento da tela, e proporcionando uma certa “ilusão” de pessoas que falam, de objetos sonoros etc.

Um Primeiro período de sensações não prejudica o desenvolvimento de uma nova arte, mas o segundo período é perigoso neste caso, um segundo período que substituirá a virgindade e pureza efêmera desta percepção inicial das novas possibilidades técnicas, e reivindicará um estágio de utilização automática por “dramas muito refinados” e outras interpretações fotografadas de um gênero teatral.

Usar o som deste modo destruirá a cultura da montagem, porque cada ADESÃO do som a uma peça de montagem visual aumenta sua inércia como uma peça de montagem, e aumenta a independência de seu significado – e isto sem dúvida ocorrerá em detrimento da montagem, agindo em primeiro lugar não sobre as peças da montagem, mas em sua JUSTAPOSIÇÃO.¹⁴

De certa forma, os teóricos russos tinham clareza sobre as lógicas de mercado que já se impunham sobre a arte cinematográfica, pois prenunciaram a existência dos atuais filmes comerciais que adotam o som no cinema como um instrumento naturalista de projeção da realidade. Percebemos também, que de algum modo o elemento da montagem, que abordaremos no capítulo posterior, já se estrutura como a principal ferramenta teórica para a análise sobre as novas formas de emprego do som no cinema, pois de algum modo este será, sem dúvida, o principal instrumento de elaboração de significados na relação entre imagem e sonoridade.

Na compreensão sobre a aplicação do som na construção de uma imagem poética podemos perceber, não só a gama de associações possíveis entre a natureza do som em sua relação com a imagem, como o estabelecimento de novos vínculos sensitivos. Por exemplo, quando em *Apocalypse Now* (1979), o diretor Francis Ford Coppola propõe a fusão das hélices de um helicóptero com um ventilador de teto, não está somente sobrepondo imagens e sua relação metafórica, está concomitantemente associando o som das hélices do helicóptero ao barulho provocado pelo ventilador de teto de maneira a simbolizar o drama das inquietações vividas pelo protagonista do filme.

Outro exemplo está na contraposição entre a trilha sonora e os ruídos na composição atmosférica e narrativa da imagem, ou seja, quando mediante a ação dramática de um personagem ou objeto, incluímos determinados elementos sonoros, podemos estar

¹⁴ EISENSTEIN, Sierguei. *A Forma do Filme*. p. 225.

subjugando ou valorizando a aplicação desta ação no processo de composição narrativa do filme. Quando Kurosawa, no episódio intitulado *A Nevasca*, do filme *Sonhos*, que é quase todo filmado em *slow*, valoriza o som da respiração ofegante dos alpinistas que estão perdidos na montanha, está naturalmente buscando intensificar a noção de desorientação espacial e do cansaço em que estão submetidos os personagens. Já no final, quando os alpinistas redescobrem o caminho do acampamento e o sol se abre, surge na seqüência uma trilha de orquestra anunciando a libertação do processo de angústia dos personagens.

Desta forma, percebemos que o som é também um elemento importante para composição poética da imagem, pois possibilita a impulsão de densidades e relações entre, de um lado, o suporte imagético produzido pela câmera e a atuação, e, de outro, a gravação de som direto e da mixagem na elaboração dos significados múltiplos que o som pode atribuir à imagem.

Sendo assim, percebemos que as discussões em relação ao tema da imagem poética no cinema são complexas. Porém, podemos afirmar que a imagem poética no cinema é fruto da valorização do plano fílmico em correlação entre a montagem dos componentes sonoros, dramáticos e cenográficos que se relacionam sob os auspícios de determinada narrativa. Dada a importância dos elementos que estarão sendo compostos e conjugados com recursos de linguagem, o cineasta e sua equipe poderão, mediante suas habilidades, expressar, no âmbito da poeticidade, os sentimentos e vivências que representarão os personagens ou a história a ser relatada em seus filmes.

Desta forma, podemos dizer que a imagem poética pode ser considerada como prelúdio para a consumação de um Cinema Poético e, por outro lado, fruto do encadeamento entre a lógica da montagem e a impressão subjetiva de cada profissional representado por seu ofício (fotógrafo, cenógrafo, diretor, sonoplasta, etc...), no ato da realização e elaboração dos componentes imagéticos impressos no plano cinematográfico.

A imagem é o elemento de base para construção de um diálogo entre o cinema e a linguagem poética. É a partir dela que poderemos compreender as realidades que se consomem em cena, assim como a forma como conduzirão a um andamento específico por onde caminham os percursos da narrativa cinematográfica.

Diversos são os aspectos ligados à composição poética no cinema, dentre eles a própria concepção de montagem, a qual relacionamos acima, que buscará fundir as noções de tempo e espaço, ritmo e cenário (ou locação), direção e roteiro, a fim de compor os elementos cinematográficos em função de uma possível narrativa poética. A montagem, como veremos adiante, é tida como um conceito polêmico, mas de certa forma essencial para a estruturação dos elementos próprios da linguagem cinematográfica e sua fruição estética.

MONTAGEM

Na poesia, assim como no cinema, a forma como se constitui o ordenamento entre os sentidos de uma narrativa, se desencadeia através do posicionamento das palavras e de elementos que componham uma ação, sejam eles ordenados de maneira criativa e coesa, ou, independentes e alegóricos. O conceito de montagem no cinema é uma matéria polêmica e encantadora. Diversos debates teóricos já foram travados em torno deste tema, em que para uns, a montagem é analisada como uma das ferramentas de composição de um filme, e para outros, é considerada como um dos princípios elementares na constituição do cinema.

Achamos importante esclarecermos alguns fundamentos a respeito do conceito de montagem. Embora haja dúvidas a respeito das distinções entre efeitos, trucagens e montagem, no trabalho que realizamos nesta investigação consideramos a montagem um elemento de articulação entre os diversos componentes que constituem a cinematografia, sejam eles técnicos, pertencentes aos fundamentos de linguagem, ou provindos de um processo de inovação tecnológica. A montagem é, inclusive, um conceito teórico que norteia as atividades dos atuais editores e projetistas de efeitos especiais. Desta forma, o processo de montagem age de forma incisiva nas três fases primordiais para obtenção de uma obra artística: o roteiro (idéia), a realização (produção) e articulação (edição).

A montagem é o princípio que rege a organização de elementos fílmicos visuais ou sonoros, ou de agrupamentos de tais elementos justapondo-os, encadeando-os e/ ou organizando sua duração¹⁵

Desta forma, percebemos que a noção de montagem extrapola os limites estabelecidos pelo corte na tradicional moviola. A montagem está presente desde o processo de produção de um roteiro aos programas de composição e edição de imagens digitais.

Embora, atualmente, o corte ainda seja utilizado como sendo uma das principais ferramentas para se estabelecer uma relação entre planos e significados no cinema. Porém, o que buscamos defender como montagem, emana de um processo de articulação entre elementos cinematográficos e suas materialidades, ou podendo, também, proporcionar a

¹⁵ AUMONT, Jacques. *A Estética do Filme*. p. 62.

criação de significados e expressões estéticas na construção de uma narrativa cinematográfica.

No diálogo entre o cinema e o poético, percebemos a presença da montagem como uma das principais vias para a criação de sentidos. Buscaremos abordar algumas reflexões sobre o conceito de montagem fílmica e sua relação com o poético. Considera-se importante para a melhor compreensão do tema, que abordemos o conceito de montagem cinematográfica a partir de uma noção ampliada, em que se define enquanto ordenamento de componentes cinematográficos e sucessão distinta entre planos de um mesmo filme. Entende-se que toda e qualquer aplicação de métodos na realização de um filme, constitui uma perspectiva particular dos seus realizadores, ou seja, o chamado caráter estilístico.

Cada vertente teórica acompanha movimentos históricos do cinema. Em cada movimento, o conceito de montagem, aliada à questão do poético, tem se tornado uma ferramenta de transgressão e aperfeiçoamento da linguagem no cinema. Desta forma, procuramos compreender a montagem como elemento de composição poética. A montagem será considerada, então, não como intervenção na moviola, mas como método de combinação e organização de signos representativos, visuais e sonoros.

A montagem é um conceito artístico aplicável a todas as artes. Pode ser considerado como um processo de interferência seletiva que vem desde a escolha das matérias-primas a serem utilizadas, à composição de cada elemento artístico na criação de sentido e significado de uma obra.

Na relação que se estabelece para a feitura de um poema há combinação de palavras e sons que se entrecruzam gerando sentidos e imagens. Essas imagens que denominamos poéticas contêm, em si, infindáveis sentidos, tantos quantos forem possíveis, enquanto são infinitas as leituras. Na poesia, as palavras têm função estrutural, ou seja, é a partir de sua combinação que se constitui o sentido sobre o tema abordado em cada poesia. Sendo assim, o poeta, enquanto criador, verte-se em um arquiteto das palavras e com elas vai edificando sentidos e significações em seu poema que fomentam a imaginação do leitor.

A natureza do poema é sugestiva, por isso ocorre a utilização de metáforas para composição de um organismo poético. Podemos dizer que as palavras em um poema não dizem o que são, mas sugerem o que poderiam ser.

No cinema, este princípio de articulação dos sentidos se dá de maneira diferenciada, ou seja, os sentidos se estabelecem pela composição e ordenamento dos elementos cinematográficos mediante sua função narrativa. Embora tenha havido tentativas de se instituir elos entre o suporte teórico lingüístico e o cinematográfico, não se pode estabelecer um quadro comparativo entre a natureza da palavra e da imagem cinematográfica, pois cada signo tem uma estrutura de significação distinta. Vejamos a análise do cineasta Ruy Guerra, em entrevista a revista *Cinemais*, sobre a natureza do signo cinematográfico:

A base da questão do Pasolini é que ele questiona o signo cinematográfico – e nós não podemos falar de poesia sem termos pelo menos um dos elementos chaves da poesia, que parece ser a questão daquela figura de linguagem em que se baseia toda a poesia, que é a metáfora, um objeto que significa uma coisa, mas que é usado, não no seu sentido literal, mas no sentido figurado. A metáfora se baseia no signo lingüístico, um grande erro dos teóricos, em geral dos teóricos até os anos 60 (até hoje inclusive, mas basicamente até os anos 60), pois a partir daí a semiótica avançou suficientemente para elucidar uma série de percursos em que se procurava um mimetismo entre a linguagem cinematográfica e a linguagem falada e escrita. Quer dizer, se encarava o cinema como uma possível existência de uma gramática, que então permitiria usar métodos lingüísticos diretamente no cinema. Isso foi facilmente desmentido, facilmente depois de quase seis ou sete décadas de pesquisas semióticas, quando se identificou que o signo cinematográfico é um signo completamente diferente do signo lingüístico, quando isso se tornou absolutamente consensual. E é diferente em que sentido? No sentido que o signo lingüístico tem um significante que leva ao significado, quer dizer, a palavra gato leva ao conceito de gato, enquanto no cinema a imagem gato que leva ao gato, quer dizer: o próprio significante é o significado, a partir daí a questão da metáfora torna-se extremamente difícil.¹⁶

O comentário feito por Ruy Guerra não só nos remete ao âmago das discussões sobre a natureza do poético no cinema, como consegue traçar um paralelo conceitual entre o caráter dos signos escritos e imagéticos. Não se recusando a ampliar a discussão sobre a relação montagem e metáfora, mas num processo de interferência seletiva das imagens, o autor pode produzir certas dualidades de interpretação ao posicionar a imagem de um gato associado a um homem ou um cão. De certa forma, a metáfora no cinema ocupa um lugar de significação que não se destina somente a sugerir os rumos das ações em uma narrativa, mas busca, além disso, participar do ato de revelação dos signos que representam, de algum modo, os significados possíveis de uma cena ou seqüência narrativa. Isto quer dizer que,

¹⁶ GUERRA, Ruy, em entrevista a revista *Cinemais* N°: 33.

quando o diretor Pier Paolo Pasolini, na cena final de *Teorema* (1968), filma a imagem de um homem nu correndo e gritando entre montanhas de minério, ele não está somente nos apresentando a imagem de um homem desprovido de suas vestes, mas buscando revelar os possíveis sentidos de seu teorema narrativo, cuja composição só se dará por completa no ato de revelação das angústias existenciais do personagem e de todos aqueles que, de algum modo, sentem a inconformidade da paixão e suas formas incompletas de manifestação na modernidade.

Um dos primeiros teóricos e cineastas que buscou de algum modo definir o conceito de montagem poética no cinema foi o russo Sergei Eisenstein. Para o cineasta, também conhecido como teórico da montagem, este conceito surge pela idéia de conflito entre duas ações, ou, fenômenos artísticos. Eisenstein considera a arte como forma de evidência de conflitos:

...a arte não se reduz ao registro ou imitação da natureza; que arte é conflito; é a escritura dos sonhos sonhados pelo artista; que arte é o conflito entre a representação de um fenômeno e a compreensão e o sentimento que temos do fenômeno representado; é uma representação que toma os elementos naturais do fenômeno representado e cria com eles a lei orgânica da construção da obra; que arte é o conflito entre a lógica da forma orgânica e a lógica da forma racional.¹⁷

Neste trecho, podemos dizer que Eisenstein nos apresenta um modelo de aplicação da montagem como princípio dialético, ou seja, cada cena só terá sentido quando parte de um filme, mas por sua vez, cada filme só será completo quando vislumbrar em sua composição o encadeamento coerente entre suas cenas. A construção da narrativa cinematográfica se estrutura pela forma como são dispostos os elementos rítmicos, métricos e conceituais. Percebemos que, de um modo, a narrativa fílmica transcorre pela reunião sistemática entre planos e seqüências, criando sentido e expressividade, de outro, desenvolve-se dentro do próprio plano na reunião e organização dos elementos cinematográficos (cenário, atores, luz, figurino, etc...) que compõem a cadeia de sentidos e movimentos que ocorrem dentro do quadro fílmico.

No cinema, um ínfimo fenômeno da natureza pode ser representado como uma cena. Assim, temos uma seqüência, conjunto de cenas, uma cena, conjunto de planos, um

¹⁷ EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. p. 07.

plano, conjunto de fotogramas e uma tomada, repetição dos planos filmados quantas vezes o diretor achar necessário. Um filme é o somatório de todos estes elementos e suas manifestações rítmicas, dramáticas e artísticas.

Assim, o cinema é capaz, mais do que qualquer outra arte, de revelar o processo que ocorre microscopicamente em todas as outras artes. O menor fragmento “distorcível” da natureza é o plano; engenhosidade em suas combinações é montagem.¹⁸

Dentro de um plano, assim como, em uma seqüência, existem fatores que determinam a intensidade dos sentidos cinematográficos. Dentre eles, a proeminente relação entre o espaço e o tempo. Para Deleuze, os entrelaçamentos discursivos nas imagens são considerados momentos narrativos, em que noções de montagem se antecipam na relação entre o tempo narrativo real e o tempo cinematográfico, e entre espaço real e espaço fílmico. Desta forma, a noção de tempo e espaço no cinema é levada a cargo historicamente com o advento da montagem.

A evolução do cinema, a conquista de sua própria essência e originalidade foi alavancada pela montagem, a câmera móvel e a emancipação de uma tomada que se separa da projeção. Então o plano deixa de ser uma categoria espacial para movimentar-se temporalmente; e o corte será um corte móvel em vez de imóvel.¹⁹

O espaço e o tempo cinematográfico são elementos fundamentais para se estabelecer uma relação com a linguagem poética. Quando percebemos que se acentua um momento dramático num filme, provavelmente é porque há indícios de mudança espacial e temporal do mesmo. A noção de ritmo está estritamente ligada à noção de tempo, assim como, a noção de movimento é indissociável da noção de espaço cinematográfico. Quando em *2001 – Uma Odisséia no Espaço* (1968), o diretor Stanley Kubrick propõe que um homem pré-histórico, após descobrir que um osso poderia se tornar um hábil instrumento de guerra, ele o atira ao céu, neste momento, o diretor está propondo que o osso se torne um signo de interlocução espaço temporal. A partir da ação do corte, passamos do osso em

¹⁸ EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. p. 17.

¹⁹ DELEUZE, Gilles. *A imagem movimento – Cinema I*. p.16.

¹⁸ TARKOVSKI, Andrei. *Esculpindo o Tempo*. p. 142.

slow lançado ao céu, para uma estação espacial peregrinando no espaço. Ressaltamos que tanto o osso atirado pelo homem primitivo, quanto a estação espacial obedecem a um ritmo semelhante ao da trilha sonora pontuando a mudança de espaço e tempo através da elipse cinematográfica onde o osso é seu elemento simbólico.

Outro exemplo pode ser notado na seqüência do filme *Morangos Silvestres* (1957), de Ingmar Bergman, em que num momento de recordação o personagem do professor peregrina pelas memórias de sua vida reconstruindo sua relação com o passado. Numa seqüência específica, vemos o professor adentrando a sua velha casa onde alguns de seus parentes festejam o aniversário de um tio num passado distante. Neste momento, a câmera assume o papel de narrador e revela o ato incestuoso da prima que deixa de amá-lo e o trai. Além de propor uma reflexão de cunho psicológico, demonstra claramente como em um filme podemos sugerir e apresentar as possíveis e ilimitáveis relações a serem estabelecidas entre espaço e tempo, pois o corte, os movimentos de câmera ou a tradicional fusão ajudam a desenhar o esquema narrativo que propõe o autor.

As relações entre signos, significantes e significados podem ser potencializadas pelas formas como são estabelecidas as analogias entre imagens distintas ou semelhantes. Deste modo, a montagem terá um papel fundamental, pois através do corte será possível vislumbrar as potencialidades dessas associações.

A montagem, esse fenômeno suturador, ocupa um lugar de destaque nas teorias e reflexões a respeito dos filmes quando ela deixa de ser pensada como ponto terminal. Ao se valorizarem as idéias, manifestas pela criação, o caráter seletivo da atividade levaria a determinadas escolhas que possibilitariam o momento no qual a montagem procede às suturas necessárias para que possam emergir associações novas e originais.²⁰

Embora esta idéia de montagem tratada por Eisenstein esteja relacionada à complexa junção entre planos opostos ou semelhantes, em sua própria obra percebe-se que são diversas as abordagens sobre as ramificações do conceito de montagem no cinema, podendo estender-se aos processos de montagem do som e sua interface com as imagens do cinema, a montagem como elemento de profusão artística da cultura japonesa e a montagem como processo de constituição de significado das cores na fotografia cinematográfica.

²⁰ LEONE, Eduardo. *Reflexões sobre a montagem cinematográfica*. p.24.

Para o cineasta e teórico Andrei Tarkovski, a montagem não é tida como elemento fundamental da linguagem cinematográfica, quanto menos de um possível cinema de montagem, ou seja, um cinema cujas intenções narrativas estejam estritamente atreladas a noção do corte e da associação de imagens.

A idéia de “cinema de montagem” – segundo a qual a montagem combina dois conceitos e gera um terceiro – parece-me, mais uma vez, incompatível com a natureza do cinema. A interação de conceitos jamais poderá ser objetivo fundamental da arte. A imagem está presa ao concreto e ao material, e, no entanto, ela se lança por misteriosos caminhos, rumo a regiões para além do espírito – talvez Puchkin se referisse a isso quando disse que “A poesia tem que ter um quê de estupidez”.²¹

O princípio no qual Tarkovski se apóia é de que, no cinema, os sentidos são propostos pela natureza das imagens, e não do seu ordenamento. Pensar na imagem cinematográfica é refletir sobre o ritmo de um filme, e sendo assim, o processo de maior importância fica a cargo da produção das imagens que serão, posteriormente, trabalhadas e montadas.

Para Tarkovski, a questão do ritmo e do movimento cinematográfico está atrelada à natureza das imagens registradas, ou seja, o que ele mesmo denomina como sendo a “Pressão do Tempo” no espaço fílmico, dentro do plano.

No cinema, o ritmo é comunicado pela vida do objeto visivelmente registrado no fotograma. Assim como se pode determinar o tipo de corrente e de pressão existentes num rio pelo movimento de um junco, da mesma forma podemos identificar o tipo de movimento do tempo a partir do fluxo do processo vital reproduzido na tomada.²²

Porém, a idéia de ritmo na qual Tarkovski se apóia está diretamente ligada a uma tipologia de cinema, ou seja, um cinema cujo sentido é deixar a realidade penetrar no filme através da imagem. Um exemplo claro da aplicação deste conceito está presente na grande parte dos documentários e filmes que têm compromisso com a verdade dos fatos abordados.

A busca por conduzir o cinema a um diálogo com fenômenos próprios da realidade, é o que motiva boa parte dos teóricos e cineastas, que defendem o fluxo natural das imagens na construção fílmica. Pensar em cinema como suporte artístico, requer que nos

²¹ TARKOVSKI, Andrei. *Esculpindo o Tempo*. p. 135.

²² TARKOVSKI, Andrei. *Esculpindo o Tempo*. p. 142.

submetamos aos processos pelos quais um filme busca estabelecer sua relação de afinidade com a vida real. Para Bazin, a noção de “transparência” no discurso fílmico valoriza a representação artística enquanto elemento de constituição da ilusão com a realidade.

Qualquer que seja o filme, seu objetivo é dar-nos a ilusão de assistir a eventos reais que se desenvolvem diante de nós como na realidade cotidiana. Essa ilusão esconde, porém, uma fraude essencial, pois a realidade existe em um espaço contínuo, e a tela apresenta-nos de fato uma sucessão de pequenos fragmentos chamados “planos”, cuja escolha, cuja ordem e cuja duração constituem precisamente o que se chama “decupagem” de um filme. Se tentarmos, por esforço de atenção voluntária, perceber as rupturas impostas pela câmera ao desenrolar contínuo do acontecimento representado e compreender bem por que elas nos são naturalmente insensíveis, vemos que as toleramos porque deixam subsistir em nós, de algum modo, a impressão de uma realidade contínua e homogênea.²³

Sendo assim, de acordo com Bazin, o cinema busca tornar-se palco das ilusões, ou realidades, projetadas por seu criador. O cineasta fomenta, desta forma, a produção de filmes que tenham como princípio envolver o espectador no emaranhado de sentidos submersos no imenso oceano que é a linguagem cinematográfica. O cinema é considerado enquanto instrumento de realização de fantasias, ou seja, para Bazin, os filmes devem ter a capacidade de dissimular seus procedimentos de construção narrativa. Desta maneira, o cinema deveria adotar um procedimento de montagem que não permitisse ao espectador perceber os métodos de linguagem utilizados para realização de seus filmes.

Portanto, podemos dizer que para Tarkovski o cinema deve se ater à capacidade de orientação diegética a partir da natureza narrativa das imagens. Já o teórico Bazin, propõe uma visão complementar, em que o cinema tenha como missão tornar-se um instrumento de condução do olhar do espectador a um universo onde a realidade será projetada na tela.

As perspectivas adotadas por Eisenstein, Tarkovski e Bazin, buscam de algum modo relacionar a montagem, de maneira positiva ou negativa, ao processo de debate sobre a natureza do cinema e suas formas de expressão.

No entanto, o que procuramos estabelecer como montagem está atrelado a um conceito amplo e unificador. Percebemos a montagem não como elemento de justaposição entre planos distintos, ou como mecanismo de alienação sobre a linguagem do cinema, mas sim, como princípio capaz de relacionar, num mesmo filme, elementos de linguagem (fades

²³ BAZIN, André. *Orson Welles*. p. 66.

–in/out, close, planos – PA, PD, PG, etc...) aliados à técnica profissional (fotografia, cenário, figurino, direção roteiro, luz, som, etc...) e compreensão temática dos filmes.

Observemos, entre outras coisas, que essa definição não contradiz aquela colocada por Christian Metz, para quem a montagem “no sentido amplo” é a “organização combinada das co-ocorrências sintagmáticas na cadeia fílmica”, e que distingue três modalidades principais de manifestação dessas relações “sintagmáticas” (=relações de encadeamento):

- a “colagem”(de planos isolados uns com os outros);
- o movimento de câmera;
- a co-presença de vários motivos num mesmo plano.²⁴

Na relação com a linguagem poética, podemos distinguir a atuação da montagem como a forma pela qual são dispostos os elementos fílmicos de maneira criativa, sensível e coerente. No caso do filme *Rashomon* do diretor Akira Kurosawa, a montagem tem um papel fundamental para criação de uma narrativa poética. No Japão medieval, uma mulher é violentada e tem seu marido assassinado. A história, que envolve vários personagens, é contada segundo o ponto de vista de cada um dos envolvidos. O filme desconstrói o que poderia ser uma trama tradicional de samurais, reconstituindo, através da montagem, um crime por meio de diferentes e conflitantes versões.

No momento em que a história se encaminha para um desfecho, Kurosawa reúne todos os personagens em uma mesma cena e trabalha com a noção de plano e contra-plano para demonstrar o conflito existente entre as verdades e suas versões. A montagem é simples, o diretor dispõe apenas do tradicional corte seco, para criar uma relação de composição triangular, induzindo o espectador a um círculo vicioso de inverdades. Nota-se que a forma como são organizados os *flashbacks* e a disposição dos planos consumam-se de forma poética, pois inverte a lógica da narrativa tradicional do cinema de Hollywood e conduz o espectador a um processo de reflexão semelhante ao de compreensão da poesia, ou seja, de descobrir, ou, desnudar os fundamentos da trama revelando as estratégias cinematográficas utilizadas.

Outro exemplo da atuação da montagem como elemento estrutural na relação entre o cinema e o poético, está presente no filme *Os Amantes do Círculo Polar* (1998), de Júlio Medem, em que a construção narrativa trabalha com três linhas temporais: o futuro, o

²⁴ AUMONT, Jacques. *A Estética do Filme*. p. 62.

passado e o presente na relação entre os personagens Ana e Otto. A composição temporal torna-se presente quando utilizada de maneira criativa. O diretor Júlio Medem compõe as linhas temporais do filme de maneira a criar uma atmosfera poética, pois induz o espectador a pensar o filme como um quebra-cabeça unindo passado com futuro e presente com passado. Outro elemento é a relação entre os nomes dos personagens (Ana & Otto) que definem um palíndromo e, desta mesma forma, define-se a estratégia narrativa do filme, pois pode ser visto, ou lido, do início ao fim e do fim ao início sem provocar grandes distorções no entendimento da narrativa. Os diálogos em off também contribuem para o rompimento do sentido cronológico da história e remete a uma espécie de sinestesia cinematográfica, aliando som e imagens dissonantes como um palíndromo narrativo provocado pelo recurso de montagem.

Podemos também, levar em consideração aspectos que interligam a montagem enquanto fundamento que estrutura as relações entre: o figurino e o cenário, a fotografia e luz, os diálogos e a sonoplastia, o roteiro e a direção, a interpretação e o espaço, o ritmo e a harmonia e daí em diante. Se concebermos a montagem como combinação de elementos próprios da linguagem cinematográfica, devemos entender suas proporções e dimensões no diálogo com o poético.

Pensando na interlocução entre poesia e cinema, surgiu na década de 60 o movimento denominado Cinema de Poesia. Conhecido por agregar cineastas experimentalistas como Luis Buñuel, Pier Paolo Pasolini, Ângelo Antonioni, dentre outros, esta vertente histórica se destacou no desenvolvimento do debate sobre a linguagem cinematográfica.

Enquanto a poesia foi submetida a um sistema morfológico que buscava determinar as razões de suas origens e configurações, o cinema, por sua vez, foi buscar um fundamento teórico que se destinasse a compreender a natureza de sua linguagem, talvez uma certa gramática em relação com a literatura, e, se seria viável pensar em uma possível língua do cinema. Mas, como vimos anteriormente no comentário do cineasta Ruy Guerra, esta tentativa não foi bem sucedida devido à distinção entre o signo lingüístico e o cinematográfico.

Ao contrário dos formalistas russos, o movimento do Cinema de Poesia ia contra a concepção de um “Cinema do Espírito” em que se buscava reconstituir as particularidades

do pensamento do autor a partir de sua obra. Na realidade, procurava-se enfatizar, cada vez mais, uma tradição *técnico-estilística*²⁵, em que cada diretor detinha uma característica peculiar na realização técnica e conceitual de seus filmes baseada em investigações e experimentações cinematográficas. Além disso, apesar de já ultrapassadas, as teorias dos adeptos do Cinema de Poesia tinham suas fundamentações no pensamento lingüístico, em que se buscava categorizar determinados fatores próprios dos sistemas da linguagem literária aplicada ao pensamento cinematográfico, no caso, uma possível sistematização da linguagem do cinema.

Liderados por Pasolini, os cineastas do Cinema de Poesia tinham como embasamento a proposta de adoção de um “Discurso Indireto Livre” no cinema, ou seja, o autor se dedicava à construção de um personagem cuja função é servir de interlocutor narrativo entre as percepções de mundo do autor e o ato de revelação dos instrumentos de linguagem.

A presença da técnica é justificada pelo predomínio do estado emocional da personagem, que interfere na narrativa não apenas no nível fabular mas também no discursivo. A sua personalidade como que desestabiliza o padrão, introduzindo ligeiras perturbações que bastam para que se produza uma percepção do veículo cinematográfico. Existe no cinema de poesia um nível aparente de metalinguagem, em que a percepção da técnica é exigida para que se alcance um segundo nível narrativo. É a ruptura na linguagem que denuncia uma diferença fundamental entre o autor e a personagem, revelando a existência de duas vozes. A interpretação fílmica torna-se indissociável da sua realização imagética. No cinema de poesia, o autor busca o ideal também da poesia na literatura, a intradutibilidade: forma e conteúdo amalgamados.²⁶

Para se relacionar com os filmes do proposto Cinema de Poesia, o espectador tinha de se entregar a um processo de rompimento com as estruturas clássicas da narrativa convencional, ou seja, não se ater às tramas hollywoodianas, mas adentrar as entranhas narrativas de um cinema cuja intenção era educar o público e conscientizá-lo das potencialidades do universo da linguagem cinematográfica.

Para isso, filmes como o *Cão Andaluz* (1929), do diretor Buñuel, *Deserto Vermelho* (1955), de Antonioni, e *Teorema*, de Pasolini, trabalhavam com as possibilidades de

²⁵ Este termo é utilizado por Pasolini para apontar a relação entre o autor e estilo na adoção de linguagens artísticas na realização de filmes. Este preceito teórico tem influência do movimento estilístico na literatura. - ensaio sobre o *Cinema de Poesia*.

²⁶ SAVERNINI, Erika. *Índices de um Cinema de Poesia – Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieslowski*. p.23.

interpretação do espectador, ou seja, entre uma ação e outra havia espaços cujo principal interlocutor deveria ser o próprio espectador.

No cinema de poesia, a abertura é enfatizada, chamando o espectador a se comprometer na interpretação. O filme tende a uma profusão de vazios de indeterminação simulados como vazios funcionais. Isto é, a atualização automática a que o espectador foi acostumado, ao invés de conduzir a um resultado unívoco, deixa-o frente a uma construção inusual, que lhe exige uma interpretação pessoal.²⁷

Um bom exemplo para ilustrar esta característica do chamado Cinema de Poesia é a seqüência do filme *O Discreto Charme da Burguesia* (1972), de Luiz Buñuel, em que os personagens se reúnem em torno de uma mesa para almoçar e as cortinas se abrem para um público que está posicionado nas cadeiras de um teatro. Neste momento o diretor busca não só fazer uma referência metalingüística, como colocar o espectador na posição de olhar crítico e participativo.

A maioria dos filmes produzidos dentro desta ótica tinha o procedimento de montagem como forma de revelar o ato narrativo e quase sempre era impulsionado pela tensão das imagens, das ações e seu ordenamento herético. Portanto não se considerava o processo de montagem convencional com bons olhos, pois sempre o atribuíam aos processos alienatórios do cinema comercial. A montagem só era válida quando eram engajadas as suas atribuições, ou seja, quando tinha como missão envolver o espectador num momento de fruição estética e política da arte que estava sendo projetada na tela.

No entanto, apesar de perceber a importância do movimento do Cinema de Poesia para construção de um modelo teórico de análise e realização de filmes, não nos ateremos a esta postura sistemática na análise de *Sonhos*. Primeiramente, porque queremos vislumbrar a possibilidade de um cinema poético e de sua capacidade de constituir um diálogo entre artes partindo da relação entre cinema e poesia. Quando se percebe que em um mesmo suporte artístico, no caso o cinema, há uma variedade de elementos provindos de outras artes, podemos dizer que estamos tratando sobre uma forma de poética na linguagem cinematográfica. Em segundo lugar, por que acreditamos que todos os debates a respeito de definições sobre a natureza da montagem e da relação entre o cinema e outras artes são

²⁷ SAVERNINI, Erika. *Índices de um Cinema de Poesia – Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieslowski*. p.28.

complementares e não díspares, como nos induzem a pensar em alguns casos. Desta forma, acreditamos poder apresentar a aplicação de um conceito ampliado de montagem e sua relação com a interatividade artística no processo de análise do objeto desta investigação.

Desta forma, podemos dizer que são diversas as atribuições concebidas ao longo da história ao ato de realização da montagem. A montagem, que quase sempre será definida por suas funções narrativas, pode ter sua cosmologia cinematográfica definida pelo processo de coordenação de sentidos, cujo principal objetivo é a construção e elaboração de filmes objetivando uma fruição estética, ideológica ou comercial, mas que tenham coerência com o método criativo de cada autor.

No cinema, a estrutura narrativa se organiza pela combinação de imagens, sons, efeitos e interpretações que se tornam subsídios de revestimento estético buscando encontrar, no filme acabado, reflexos da produção e do processo criativo. Segundo o teórico e pesquisador Jacques Aumont, a montagem está atrelada à produção de sentidos.

De fato, qualquer tipo de montagem, qualquer utilização da montagem, é “produtiva”: a montagem narrativa mais “transparente”, assim como a montagem expressiva mais abstrata, visam ambas a produzir, a partir do confronto, o choque entre elementos diferentes, este ou aquele tipo de efeito; qualquer que seja a importância, às vezes considerável em certos filmes, do que está em jogo no momento da montagem (isto é, do que a manipulação do material filmado pode trazer com relação à concepção preliminar do filme) – a montagem como princípio é, por natureza, uma técnica de produção (de significações, de emoções). Em outras palavras: a montagem sempre se define também por suas funções.²⁸

Podemos distinguir as funções produtivas da montagem em três modalidades investigativas:

- **Funções Sintáticas** – A montagem tem como objetivo estabelecer elos e distinções entre os planos, ou seqüências, a fim de construir uma estrutura narrativa coesa e sintética. O Cinema, enquanto arte, tem como característica a capacidade de condensar as ações e os sentidos atribuindo-lhes uma função diegética. A forma como se estruturam os *raccords* e os *flashbacks* são exemplos claros da utilização de elementos de linguagem para arquitetar a narrativa de um filme.

²⁸ AUMONT, Jacques. *A Estética do Filme*. p. 66.

- **Funções Semânticas** – assim como todo o processo comunicativo de uma maneira ampla, o cinema, através da montagem, também possui suas funções conotativas e denotativas. Por meio da montagem, o cinema consegue produzir a noção de espaço fílmico e, sendo assim, constituir uma de suas atribuições denotativas. O sentido conotativo de um filme pode ser definido pela forma como serão dispostos os elementos cinematográficos. Se a montagem for paralela, como no exemplo clássico de *Intolerância* (1916) de D.W. Griffith, os sentidos eclodirão pelo ritmo e disposição dos elementos em cena. Se a montagem for alegórica, ou, de comparação, como em *Outubro* (1927) de Eisenstein, o confronto entre planos distintos provocará um estranhamento e gerará novos significados aos planos apresentados.

Desta forma, as funções semânticas podem ser definidas por infundáveis situações, em que o cinema possa atribuir à montagem sentidos e significados distintos ou semelhantes.

- **Funções Rítmicas** – a montagem nesse caso estabelece a noção de tempo e intensidade no diálogo entre as ações narrativas. Para o pesquisador Jacques Aumont, esta função pode ser descrita de duas maneiras:

Ritmos temporais, que acharam uma maneira de se instaurar na trilha sonora – embora não se deva excluir, em absoluto, a possibilidade de jogar com durações de formas visuais (o cinema “experimental” em seu conjunto é muitas vezes tentado pela produção de tais ritmos visuais);

Ritmos plásticos, que podem resultar da organização das superfícies no quadro ou da distribuição das intensidades luminosas, das cores etc. (problema clássico dos teóricos da pintura do século XX, como Klee ou Kandinsky).²⁹

Podemos dizer que, antes de tudo, a função de uma possível montagem poética é a de expressar a relação paradoxal e dialética entre o chamado mundo real e a ilusão produzida pelo mecanismo cinematográfico. Toda analogia que o cinema busca estabelecer no diálogo com a natureza de sua própria essência é, de certa forma, a tentativa de instituição de um diálogo com a linguagem poética. Persiste neste âmbito, a busca por revelar a beleza e a especificidade da linguagem fílmica.

²⁹ AUMONT, Jacques. *A Estética do Filme*. p. 69.

Porém não seria esta a função de todos os filmes? Por acaso o cinema não é, de certa forma, uma arte dialética por natureza, cujos sentidos se renovam a cada produção realizada? Ou será que só podemos definir o universo de atuação poética no cinema a partir da noção de criatividade?

O que buscamos defender aqui, é que o processo de montagem é essencial para nos conduzir a um diálogo com o poético. É certo que o cinema, de uma maneira geral, busca sempre se atualizar em relação ao processo evolutivo de sua linguagem, mas está longe disso querer dizer que ao aprimorarmos a técnica, estaremos nos aproximando de uma relação com o poético. Tanto a linguagem poética, quanto as relações artísticas são definidas pela sensibilidade aliada a experimentação, portanto não há experimentação sem a compreensão das dimensões técnicas que findarão na expressividade da obra.

Primeiramente, para os teóricos do Cinema de Poesia, a montagem pode se manifestar como objeto de revelação de sentidos, ou seja, depende da forma como serão aplicadas as noções de ritmo e composição e da relação entre signo e significado de cada objeto fílmico. Um exemplo clássico que ilustra o que estamos dizendo é a montagem utilizada por Luiz Buñel em *O Cão Andaluz* (1929): cada elemento em cena sofre uma interferência seletiva, ou seja, seleção de cenas que tenham sentido na narrativa proposta no roteiro. O diretor, em consonância com os demais profissionais envolvidos na produção do filme, escolhe os procedimentos a serem adotados para a construção diegética buscando valorizar a dimensão onírica a ser apresentada. Quando vemos cavalos mortos e formigas saindo das mãos de um personagem cujo tormento é a perenidade de sua existência, vemos um traço característico de uma montagem que busca uma analogia com o poético. Assim, quando um filme busca em sua proposta estética conjugar a narrativa aos sentidos do tema abordado, é como um poema que busca ser um reflexo de si mesmo através de seu título. No cinema, quando um filme consegue dialogar consigo mesmo, seja através da narrativa (metalinguagem), ou utilizando recursos de linguagem (elipses, flashbacks, slow, dentre outros), o mesmo pode estar utilizando uma característica própria de uma montagem poética, pois remonta em sua estrutura narrativa e técnica, à mesma proposta sugerida na elaboração do tema e do assunto.

Um exemplo deste procedimento está na construção narrativa do filme *Adaptação* (2002), do diretor Spike Jonze, em que um roteirista, como personagem, acaba vivendo as experiências elaboradas na estrutura do próprio roteiro que está produzindo.

Outra forma de vermos a aplicação da montagem poética no cinema se dá pela valorização plástica no plano fílmico, ou seja, a composição e organização dos elementos cênicos, sonoros, dramáticos e experimentais (efeitos) dentro do quadro cinematográfico. Assim como o pintor deve selecionar as tintas, cores e a textura do suporte para criação de uma imagem, o cineasta busca recorrer à utilização de recursos de linguagem para compor o plano cinematográfico de um filme. Quando esses elementos servem a uma função poética, a disposição simbólica de cada um se realizará pela montagem.

No episódio intitulado *Corvos*, de *Sonhos*, do diretor Akira Kurosawa, este recurso é utilizado para compor todos os elementos cinematográficos em função da construção de uma narrativa onírica em que um homem caminha pelos quadros de Van Gogh. Cada enquadramento revela a tentativa de restaurar as paisagens propostas pelo pintor. Dentre os elementos que marcam a presença de um diálogo com o poético, pode-se visualizar as composições das cores que compõem a lúdica estrutura cenográfica. A luz pontua e enfatiza a vivacidade das cores e das formas presentes nos cenários que foram recriados em estúdios no Japão.

O filme se inicia com um plano seqüência, em PA (Plano Americano) do ator Mitsuko Baisho em que a câmera se move lentamente buscando enquadrar cada quadro observado pelo personagem. A noção de enquadramento é debatida nesta seqüência como uma forma de percepção metalingüística, ou seja, um quadro dentro do outro em que a noção de espaço ganha outras dimensões, de extra-campo ou tridimensionalidade. O espectador, na realidade, observará três quadros, pois a tela em que está sendo projetado o filme se tornará o terceiro enquadramento dado pelo filme, em outras palavras, a narrativa dentro da narrativa.

Para o teórico, Yuri Lotman as formas artísticas possuem a capacidade de comunicação que envolve desde a estrutura e configuração, ao teor de suas informações. Ambos os processos acontecem simultaneamente no ato de apreciação estética e de contato.

A estrutura artística neutraliza a redundância. Além disso, o indivíduo que participa num acto de comunicação artística recebe uma informação ao mesmo tempo da mensagem e da linguagem em que a arte lhe fala.³⁰

Desta forma, percebemos que Kurosawa brinca com a relação entre o tempo e o espaço de maneira a criar uma narrativa metalingüística que extrapola os limites da percepção no quadro fílmico. O tempo é dimensionado de acordo com a passagem do personagem em cada quadro e o espaço é redefinido pela plasticidade de cada paisagem pintada por Van Gogh.

Outro aspecto que marca a presença da montagem em *Corvos* é a utilização de um recurso exclusivo da linguagem cinematográfica que é o fundo azul. O fundo azul é muito utilizado nos estúdios de cinema para aplicação de efeitos especiais. Utiliza-se dentro do estúdio uma parede pintada de azul em que o ator fará a encenação e será filmada a cena. Através de recursos de linguagem gráfica, o diretor poderá, posteriormente, aplicar outras imagens sobre o espaço azul em que está o personagem. Desta forma, Kurosawa pode criar um universo lúdico em que o personagem caminha pelos quadros de Van Gogh. É bom deixar claro que este recurso, quando da realização do filme, era considerado uma inovação tecnológica no cinema japonês da época e só foi possível graças à parceria com a Industrial Light & Magic, de George Lucas.

Mais um exemplo da aplicação do conceito de montagem na produção da imagem fílmica pode ser visualizada no filme *Em busca do Ouro* (1925), de Charles Chaplin, em que para recriar os fenômenos de uma tempestade o cenário da casa em que estão os personagens se movimenta causando a sensação de catástrofe. Chaplin foi um dos principais cineastas a trabalhar com a montagem dentro do plano.

São diversas as modalidades em que se pode vislumbrar a atuação de uma montagem poética no cinema. Uma delas é a capacidade que a linguagem cinematográfica tem de se atrelar a outros suportes artísticos como a pintura, a música, o teatro, a dança, a arquitetura e a própria literatura. Sobre este tema buscaremos tratar com mais propriedade no próximo capítulo.

³⁰ LOTMAN, Yuri. *Estética e Semiótica do Cinema*. p. 88.

A montagem é um conceito teórico polêmico, porém suas atribuições continuam a ser de extrema importância para o desenvolvimento de uma compreensão sobre a natureza da linguagem cinematográfica. Na analogia com a linguagem poética, a montagem tem um papel primordial, pois é através de sua aplicação sob perspectivas amplas, que podemos perceber a infinitude de relações estabelecidas em termos narrativos.

TEMPO E ESPAÇO NO CINEMA

Quando buscamos relacionar tempo e espaço no cinema, estamos nos referindo a uma característica peculiar que tem a arte cinematográfica de atribuir às ações um significado a partir da percepção da materialidade imagética, ou seja, um personagem só envelhece no cinema através de uma ação de *elipse*, *flashforward*, *flashback* ou fusão, em que alguns aspectos de seu corpo sofrem mudanças sejam elas de comportamento, físicas ou simbólicas, ou ainda mais, um personagem só se locomove no cinema se houver mudança de percepção espacial da imagem, através de efeitos ópticos, deslocamentos de câmera ou mudança de cenário. Desta forma, o tempo e o espaço fílmico são distintos dos conceitos que se referem a espaço e tempo na realidade em que vivemos, pois, apesar de manterem a mesma relação simbólica, atuam sobre uma tela de cinema como referenciais estéticos e dramáticos na construção narrativa de um filme.

Neste capítulo, buscaremos abordar alguns dos preceitos que permeiam as definições sobre tempo e espaço no cinema, priorizando, sempre, suas formas de diálogo com a poeticidade. Consideramos como poético a adoção de métodos que ampliem as formas de percepção na relação que se estabelece entre tempo e espaço na elaboração da narrativa cinematográfica. Dando continuidade às percepções sobre tempo e espaço que vislumbramos nos capítulos anteriores, podemos dizer que para a obtenção de um diálogo com o poético um filme deve se ater à revelação, através da linguagem, de aspectos que possam gerar uma interlocução entre tempo e espaço na construção de uma proposta estética e conceitual da narrativa.

Como é de conhecimento teórico, o tempo e o espaço cinematográficos são elementos de composição dramática e estética que têm suas peculiaridades no universo cinematográfico. Porém, com características específicas, pois só se definem diante de um processo de produção que alia teoria e técnica com a experiência empírica na realização de filmes. Desta forma, podemos dizer que o conhecimento sobre as possíveis relações temporais e espaciais no cinema foi sendo aprimorado na medida em que se obtinha um maior domínio sobre o processo de realização dos filmes.

Vamos retomar os primórdios do cinema. O filme *L'Arrivée d'un Train à la Gare de La Ciotat* (1896), de Louis Lumière, foi um dos principais filmes a serem exibidos quando da invenção da câmera, da película e do projetor cinematográfico. Filmado sob uma perspectiva angular que valorizava a profundidade de campo, este filme que não dura mais que 30 segundos, proporcionava ao público a imagem de uma estação ferroviária e a chegada de um trem que surgia no fundo do plano. As pessoas que assistiam ao espetáculo se confrontaram com algo totalmente inacreditável, uma locomotiva a toda a velocidade encaminhava-se em sua direção. Neste momento muitas delas vivenciaram o susto de observar pela primeira vez uma imagem em movimento com tais dimensões e expressividade.

Pela primeira vez na história das artes, na história da cultura, o homem descobria um modo de registrar uma impressão do tempo. Surgia, simultaneamente, a possibilidade de reproduzir na tela esse tempo, e de fazê-lo quantas vezes se desejasse, de repeti-lo e retornar a ele. Conquistara-se uma matriz do tempo real. Tendo sido registrado, o tempo agora podia ser conservado em caixas metálicas por muito tempo (teoricamente, para sempre).³¹

Sendo assim, abriram-se novas perspectivas para o movimento imagético e ampliação das noções de espaço, tempo e memória da cultura humana e da natureza. Naquela época, os filmes buscavam unicamente o registro e a apresentação dessas imagens, e como vimos no capítulo *a Imagem Poética*, suas formas narrativas somente ganharam força quando do descobrimento do corte e do movimento de câmera, em que a redefinição de espaço e tempo na imagem ganhou novas possibilidades diegéticas.

A partir da noção de corte, seja ele em uma moviola, ou uma ilha de edição não-linear, a relação entre espaço e tempo no cinema ganhou novas referências dramáticas, ópticas, e principalmente narrativas. Desta forma, o corte propiciou ao cineasta relacionar o a imagem do rosto do personagem encadeado à imagem do ambiente físico, ou geográfico, em que ele se situava, tornando possível reinventar a relação entre o personagem, o figurino, o som, e a locação ou cenário em que decorria a ação.

Porém, não é apenas o traço dos planos que irá determinar o espaço narrativo do filme, mas também o tempo da seqüência. Um plano filmado em Roma pode, perfeitamente, estar contíguo a um outro em Nova York. A oposição espacial entre

³¹ TARKOVSKI, Andrei. *Esculpiendo o Tempo*. p. 71.

Roma e Nova York objetiva-se pelo corte e gera, no interior da seqüência, um novo tempo, um paralelismo, um espaço subjetivo de personagem etc. Portanto, quando se fala em uma geografia não se está necessariamente falando de uma mesma locação ao cenário fragmentado pela decupagem do diretor, mas sim de relações de coerência interna no que tange à trama proposta.³²

Em relação ao espaço, percebe-se que se trata de um elemento emblemático, pois se relaciona com a narrativa cinematográfica através da forma como são utilizados os elementos de linguagem na busca pela localização das ações dramáticas, ou seja, o espaço está sempre sendo aplicado na definição das dimensões materiais às quais a imagem está atrelada, como um objeto que se move dentro do quadro fílmico com a finalidade de apresentar o ambiente em que está situado.

Para o filósofo Gilles Deleuze, o espaço se relaciona com a materialidade através do movimento e se define pelas suas dimensões e relações simbólicas.

Mas como falar sobre imagens em si se não são para nada e se não levam a nada? Como falar de um revelar se não há olho? Quando menos por duas razões. A primeira para distingui-las das coisas concebidas como corpos. Em efeito, nossa percepção e nossa linguagem distinguem corpos (substantivos), qualidades (adjetivos) e ações (verbos). Mas as ações, neste sentido preciso, vão substituindo o movimento pela idéia de um lugar provisório a que este se dirige, ou de um resultado que se obtém; e a qualidade vai substituindo o movimento pela idéia de um estado que persiste na espera de que outro o substitua; e o corpo vai substituindo o movimento pela idéia de um sujeito que o executaria, ou de um objeto que o significaria, ou de um veículo que o transportaria.³³

O veículo que transporta as imagens e define as qualidades dos objetos a serem representados no cinema é a câmera, ela é o olho que tudo vê e revela. É através da perspectiva óptica e do eixo em que está fixada a câmera que se edificam os primeiros aspectos relacionados à percepção fílmica. Posteriormente, como vimos no capítulo sobre a montagem, o processo seletivo das imagens acarretará na construção de uma narrativa que envolverá, dentre outros aspectos, a relação espacial e temporal das ações dramáticas. Porém no cinema o espaço é tratado a partir de perspectivas ópticas dentro do campo cinematográfico, assim temos de um lado a imagem que revela as ações, e de outro o projetor e a tela que apresenta as imagens.

³² LEONE, Eduardo. *Reflexões sobre a montagem cinematográfica*. p.53.

³³ DELEUZE, Gilles. *A imagem movimento – Cinema 1*. p. 92.

Alguns aspectos referentes à questão do espaço e tempo cinematográfico se determinam pelas características materiais da imagem fílmica, ou seja, o fato de a imagem ser a projeção de fotogramas iluminados, num movimento de 24 fotogramas por segundo, sob uma tela plana, branca e retangular. Desta forma, inicialmente, a imagem no cinema está delimitada por um quadro, que como os quadros de pintura, se definem pela abrangência das ações expostas.

É claro que a experiência, mesmo a mais breve, de se assistir a um filme, basta para demonstrar que reagimos diante dessa imagem plana como se víssemos de fato uma porção de espaço de três dimensões análogo ao espaço real no qual vivemos. Apesar de suas limitações (presença do quadro, ausência de terceira dimensão, caráter artificial ou ausência de cor etc.), essa analogia é vivenciada com muita força e provoca uma “impressão de realidade” específica do cinema, que se manifesta principalmente na ilusão de movimento e na ilusão de profundidade.³⁴

Quando falamos em profundidade, perspectiva e campo fílmico, na realidade estamos caracterizando aspectos que definem o conceito de espaço cinematográfico. O espaço no cinema pode ser definido pelas formas como são aplicados os recursos de linguagem em suas dimensões técnicas e narrativas:

- Quando nos referimos a formas técnicas, buscamos abordar as relações fotográficas, cenográficas, dramáticas e efeitos que apresentarão ao espectador inumeráveis variações de realidades ópticas.
- Já as formas narrativas serão representadas pela montagem, a imagem, o roteiro, o ritmo e o som que juntos conduzirão o olhar do espectador para o curso da história a ser apresentada.

Uma demonstração de como se apresentam as noções de tempo e espaço nos filmes pode ser visualmente tratada com uma legenda ou data – *Brasília, 21 de Abril de 1966* – e se inicia a ação propondo a localização e definição do tempo. Outra pode se dar pela iconicidade, ou seja, focaliza-se um objeto que serve de elemento de transposição espaço temporal como um relógio, bule de café, ou uma pena de um pássaro como no caso do filme *Forrest Gump - O Contador de Histórias* (1994), do diretor Robert Zemeckis.

³⁴ AUMONT, Jacques. *A Estética do Filme*. p. 20.

Achamos importante selecionar alguns elementos próprios da linguagem cinematográfica, a fim de relacionar aspectos técnicos e fundamentos teóricos na analogia entre tempo e espaço no cinema:

Diegese – dimensão temporal de um filme. Marcação de mudança envolvendo cenário, figurino, locação e objetos de cena e das temporalidades de um filme sejam elas curtas ou longas. **Mudança Curta** - Pode ser percebida pela ação do corte entre um plano ao outro, ou seja, percepção da mudança de espaço e tempo entre um plano e outro. **Mudança Longa** – quando da mudança de um plano ao outro ocorre a transformação de espaço e tempo envolvendo longas distâncias (Belém – Brasília), ou referenciais de tempo (dias, semanas e anos).

Elipse – forma de estabelecimento de elos entre uma ação dramática e outra. Este elemento pode estar relacionado a algum elemento simbólico como: uma arma, um relógio, ou uma porta que se abre no presente e se fecha no futuro dentro da história de um filme.

Plano Sequência – movimentos de uma ação dramática que são filmadas intermitentemente, ou seja, sem cortes. Um exemplo clássico é a sequência de abertura do filme *A Marca da Maldade* (1958) do diretor Orson Welles, em que o percurso de uma bomba relógio é acompanhado do início ao fim.

Travelling – movimento de filmagem com a câmera sobre um eixo fixado em uma plataforma (*dolly*) em movimento. Este movimento pode ser feito de frente para trás, de baixo para cima, da esquerda para direita, ou em curvas.

Panorâmica – movimento de câmera sobre seu próprio eixo podendo ter os sentidos de direita para esquerda, ou ao contrário.

Dolly – plataforma suspensa sobre um carrinho que é utilizado para realização de imagens em movimento.

Flashback – ação dramática produzida pelo corte e a montagem para fabricação de um fato vivido pelo personagem no passado, ou uma lembrança.

Flashforward - ação dramática produzida pelo corte e a montagem para fabricação de um fato vivido pelo personagem no futuro, ou uma revelação.

Zoom – efeito óptico causado pela aproximação e distanciamento da ação filmada.

Fusão – efeito de sobreposição de imagens em que uma vai se dissipando enquanto a outra vai surgindo.

Paralelismo – efeito produzido pelo corte e a montagem para condução de ações que se desenvolvem paralelas ao mesmo tempo narrativo, ou seja, ações que ocorrem temporalmente simultâneas durante a narrativa, mas que podem estar situadas em locações, ambientes, ou períodos históricos diferenciados.

É necessário, em primeiro lugar, fazer uma distinção entre “tempo da narrativa” e “tempo narrativo”. O primeiro é o resultado final do processo da montagem, o qual estabelece o tamanho dos planos nas unidades.

O tempo narrativo emerge do conjunto de unidades dispostas no filme encadeando as ações que são elementos da diegese. Considerando-se que as ações se desenvolvem no interior das seqüências, pode-se afirmar que existe uma diegese interna a elas e uma diegese interseqüencial.³⁵

A noção de tempo narrativo e tempo da narrativa na aplicação do conceito de paralelismo está presente da seguinte forma: podem haver duas seqüências ocorrendo num mesmo tempo narrativo porém, cada seqüência tem um narrativa própria, como é o caso das ações que ocorrem dentro de um estúdio e as que se posicionam em uma locação externa. Ambas podem fazer parte da mesma história que está sendo contada, mas detém sobre si temporalidades e especialidades distintas.

Estúdio – espaço onde são recriados os cenários e ambientes em que a narrativa ocorre, normalmente tem a estrutura de um galpão para que se possam instalar equipamentos de luz, som, e câmera.

Efeitos digitais e gráficos – são recursos tecnológicos de ponta que ajudam a recriar cenas que não tenham possibilidade de registro fotográfico real, ou seja, são ferramentas de composição digital da imagem, mais conhecidos como efeitos especiais.

Todos os elementos citados acima são recursos técnicos capazes de nos ajudar a compreender melhor a relação que se estabelece entre tempo e espaço no cinema. No teatro, um acontecimento pode ser lembrado a partir de uma fala do personagem, ou mudança do foco de luz, partindo de uma interlocução verbal. O mesmo ocorre na literatura, quando o leitor é transportado ao futuro por um narrador seja ele onisciente ou onipotente. Porém, no cinema, o tempo narrativo sempre ocorrerá no presente, apesar do olhar do espectador perceber não só as distintas modalidades de tempo da narrativa, como também se perceberá

³⁵ LEONE, Eduardo. *Reflexões sobre a montagem cinematográfica*. p.60.

inserido naquela história que está sendo contada, ainda que esta imagem já tenha sido registrada pela película em um outro tempo.

No filme *Cães de Aluguel* (1992), do diretor Quentin Tarantino, as cenas são divididas em blocos de seqüências cujas dimensões temporais são articuladas a partir das revelações dos acontecimentos vividos pelos personagens durante um assalto frustrado. Cada um dos assaltantes se encontrará em um galpão abandonado, após um assalto que não se realizou por uma denúncia anônima de um certo traidor que será apresentado após os relatos de todos os envolvidos. O principal recurso utilizado por Tarantino foi o flashback, o paralelismo e o efeito dos diálogos filmados dentro de um estúdio.

Outro exemplo da utilização de recursos técnicos e de linguagem pode ser percebido no filme *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles em que a fusão é um dos elementos que pontuam a mudança de tempo e espaço durante a narrativa incluindo os flashback dos relatos de pessoas que conviveram com o personagem *Kane*.

Estas são algumas das formas de se tratar os efeitos temporais e espaciais no cinema na busca por um diálogo com a poeticidade. No âmbito poético o tempo e o espaço são elementos reveladores e inquietantes que proporcionam ao espectador um modo de apreciação estética que incorpora a temática abordada.

Novamente o exemplo é a passagem do filme *Rashomon* de Akira Kurosawa, em que o Lenhador está caminhando na floresta em busca de lenha. Uma câmera na mão cria o efeito impressionista recriando uma atmosfera de um homem que caminha despretensiosamente. As árvores são iluminadas pela luz do sol e refletem as sombras das folhas no rosto do personagem. É uma seqüência em que a dosagem dos cortes dos planos traduz a dinâmica dos passos e olhares do Lenhador pela floresta. A imagem produzida pela câmera não só define o espaço percorrido pelo personagem, como o tempo que este leva para percorrer o percurso pela mata é observado de uma maneira poética e objetivada pelas ações da atuação da câmera e da interpretação do ator.

Outro aspecto característico da noção de tempo e espaço fílmico pode ser traduzido pela montagem no filme *Amor á flor da pele*, de Wong Kar-Wai, em que a aproximação dos personagens Su Li-Zhen (vivida por Maggie Cheung) e o jornalista, Chow Mo-Wan (interpretado pelo ator Tony Leung) se dá pela passagem cotidiana por uma escadaria em um beco em que se situa uma quitanda de comida, como elemento de elipse. A forma como

são justapostos os planos nos dão a impressão de que este local é próximo da casa onde vivem os dois personagens, mas na realidade podemos propor que este movimento narrativo é apenas uma sensação provocada pela ação da montagem neste filme. A montagem também serve para definir a narrativa e a relação de tempo e espaço no filme, pois na sequência em que os dois caminham por uma rua deserta perto de se declararem um para o outro, o diretor nos apresenta duas sequências; uma em que Su Li-Zhen se oferece para Chow Mo-Wan seduzindo-o com gestos e insinuações, e outra em que o papel é invertido. Nas duas sequências que aparentemente são idênticas se demonstra minuciosamente uma variação no comportamento de ambos e a mudança temporal é dada pela troca das cores do vestido da mulher.

A relação poética no tratamento do tempo e espaço cinematográfico pode ser vislumbrada na montagem destes elementos técnicos e de linguagem em função de uma narrativa que tenha o intuito de revelar as potencialidades temporais e espaciais de do suporte cinematográfico. É o que ocorre no ganhador do Oscar de melhor filme estrangeiro, *Mar Adentro* (2004), do diretor Alejandro Amenábar, em que personagem Ramón, um tetraplégico, se transporta pela janela de seu quarto, por recurso de um *Zoom Travelling*, até chegar em uma praia de encontro ao mar. Neste caso, a proposta de deslocamento extrapola a noção de realismo cinematográfico, pois sugere a materialização de uma imagem lúdica na qual o personagem imerge para sufocar as angústias e tormentos provocados pela sua condição de vida.

Desta forma, podemos dizer que são múltiplos os modos de se abordar a questão do tempo e espaço no cinema, principalmente quando esta relação se desenvolve no âmbito da poeticidade. Sem a pretensão de esgotar o tema, podemos dizer que um filme poético é considerado como tal quando este se relaciona com as dimensões temporais e espaciais com o objetivo de ampliar as percepções sobre a temática abordada em função de uma proposta estética e narrativa.

O tempo assim como o espaço são elementos indissociáveis da estética na construção de uma obra fílmica. Deste modo, são percebidos pelo cinema como elementos de interlocução poética, pois nos ajudam a compreender e ampliar os mecanismos da linguagem e da expressão cinematográfica.

INTERATIVIDADE ARTÍSTICA

O cinema, independente de sua característica industrial, é uma arte que tem como especificidade uma estrutura orgânica que se desenvolve através do aprimoramento da linguagem e no processo de interlocução com outros suportes artísticos. Na relação que procuramos estabelecer entre a linguagem poética e a cinematográfica, percebemos uma forte tendência a se atribuir ao signo imagético a capacidade de articulação entre artes.

Como sabemos, o cinema é considerado a sétima arte, não somente por ser o filho caçula numa família com seis irmãos, mas por sua aptidão em elaborar métodos de utilização de sua linguagem envolvendo especificidades da literatura, da música, da arquitetura, da dança, do teatro e da pintura. Todos estes elementos, que constituem o que chamamos de artes gerais, são utilizados pela cinematografia a fim de aperfeiçoar os procedimentos da própria linguagem em função de determinadas narrativas.

No caso da relação entre o cinema e a linguagem poética percebemos que uma das formas de se obter o diálogo entre as duas linguagens surge pelo processo de tradução intersemiótica entre artes. Podemos dizer que um filme quando se propõe ao diálogo com o poético procura o desenvolvimento de uma estrutura comunicativa de base complexa, em que a experiência estética nos fornece ao mesmo tempo os códigos e as informações contidas na narrativa cinematográfica e seu diálogo com outros suportes artísticos.

Quando um filme se permite interagir com elementos específicos de outras linguagens estará concomitantemente modificando suas características estéticas, ao invés de se submeter aos rigores de um cinema clássico, ou seja, sua estrutura narrativa será contaminada por outros processos de elaboração estética que fogem do viciado e tradicional tratamento dos filmes comerciais. Podemos dizer que um filme que busca um diálogo com as revistas em os quadrinhos, não deve somente absorver o enredo proposto por aquela, ou outra publicação, mas tomar para si as influências estéticas dos cartoons e toda uma linguagem técnica própria deste universo de criação. Como ocorre no filme *Sin City - A Cidade do Pecado* (2005), dos diretores Frank Miller, Quentin Tarantino e Robert Rodriguez, em que cada episódio do filme recria aspectos e texturas próprias do desenho em quadrinhos através de efeitos visuais e posicionamentos angulares da câmera.

Outro exemplo, pode ser visualizado no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), do diretor Glauber Rocha, em que a trajetória de vida do vaqueiro Manuel (vivido por Geraldo Del Rey) e seu embate como o personagem Antônio das Mortes (interpretado por Othon Bastos), nos é guiada pelas letras das canções produzidas por Sérgio Ricardo na trilha sonora. Cada elemento narrativo busca remontar aspectos característicos da literatura de cordel misturada com a linguagem repentista das músicas nordestinas. Tanto as falas dos personagens, quanto as letras da trilha sonora, nos guiam para as veredas infindáveis do sertão e recriam na película o que podemos chamar de apropriações da linguagem literária. Cada momento descrito na narrativa é contaminado pela linguagem dos romances brasileiros que tentam, de algum modo, retratar a realidade do sertão com a lúdica relação aos contos e histórias produzidas por escritores como Guimarães Rosa e Ariano Suassuna.

Desta forma, percebemos que um dos fundamentos que nos revela a interatividade entre o cinema e a poesia se desencadeia pela relação estabelecida entre a linguagem cinematográfica e aspectos específicos de outras linguagens artísticas.

Pensando na imagem como signo de interlocução artística, como vimos no capítulo sobre a *Imagem Poética*, iniciaremos nossa análise partindo do pressuposto de que toda e qualquer arte que busque, de algum modo, se expressar através de imagens, poderá ser, em algum momento, objeto de exploração do mecanismo cinematográfico. Isso porque um dos alicerces da estrutura cinematográfica são as imagens, ou seja, deve haver imagens para se ter cinema. Sendo assim, a imagem se tornará um elemento fundamental, mas não exclusivo a se estruturar o diálogo poético entre artes.

Qualquer unidade de texto (visual, figurativa, gráfica ou sonora) pode tornar-se elemento da linguagem cinematográfica, a partir do momento em que ofereça uma alternativa (nem que seja o caráter facultativo do seu emprego) e que, por conseguinte, apareça no texto não automaticamente, mas associada a uma significação. Além disso, é necessário que se distinga, no seu emprego ou na recusa de empregar, uma ordem facilmente discernível (um ritmo).³⁶

Sendo assim, se buscarmos associar um signo verbal como elemento de interlocução artística, teremos de recriar, dentre a gama de significações possíveis, uma imagem ou movimento dramático que simbolicamente represente tal signo. Um exemplo

³⁶ LOTMAN, Yuri. *Estética e Semiótica do Cinema*. p. 63.

pode ser visualizado no filme *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, em que o personagem *Baleia*, nos é apresentado como um cão vira-lata, e possui uma determinada aparência física. Neste caso, o filme está restringindo ao espectador os significados possíveis do personagem criado por Graciliano Ramos. Desta forma, veremos a materialização dos significados deste signo verbal no cinema sob uma nova perspectiva estética, ou seja, se nos dedicarmos à tradução intersemiótica, teremos que nos envolver no processo de recriação deste signo. Assim, *Baleia* não será mais o personagem dos leitores de Graciliano Ramos, mas um vira-lata escolhido pela produção, e aceito por Nelson Pereira dos Santos, para ser o personagem de seu filme.

Porém, a relação de interatividade artística no cinema não se determina apenas pela interpretação de signos representativos em interlocução com outras linguagens, mas também, pela maneira como cada elemento artístico se apropria e é apropriado pelo cinema no processo de constituição de determinadas narrativas.

Se remontarmos a história do cinema, veremos que o aparato cinematográfico iniciou sua peregrinação pelo universo das artes absorvendo e desenvolvendo suas formas de linguagem a partir do contato com outras linguagens. Vejamos por exemplo o caso do teatro e da música onde o cinema foi buscar, então, sua ainda incipiente forma de expressão narrativa a fim de aperfeiçoar seus mecanismos de comunicação informativa e estética.

Como nos filmes do diretor Georges Méliès, cada seqüência era, na realidade, um registro cinematográfico da encenação de uma peça de teatro. A câmera permanecia estática enquanto os atores, ou por vezes, o cenário se moviam em frente ao enquadramento da imagem. Posteriormente, com o desenvolvimento das potencialidades do aparato fílmico, foram sendo descobertas possibilidades de exploração das imagens como é o caso das trucagens e efeitos de transição entre planos. O procedimento de exploração destes recursos foi se tornando tão aprimorado que em alguns filmes como *Viagem à Lua* (1902), o diretor Georges Méliès recriou em estúdio, na época, uma estrutura cenográfica gigantesca a fim de representar o que seria a chegada do homem na lua.

No caso do som, nos primeiros filmes, quase sempre o tínhamos executado ao vivo, buscando acompanhar o ritmo das imagens e a composição narrativa. Nos dias atuais, observamos o contrário, ou seja, as imagens sendo movidas pela intensidade da música e do ordenamento dos elementos sonoros. Alguns filmes, inclusive, têm como suporte

narrativo a música, como é o caso do documentário *Nelson Freire* (2003), do diretor João Moreira Salles, em que o ritmo da narrativa das imagens é quase todo tempo impulsionado pelos sons e composições que marcaram a construção da carreira do músico brasileiro, e mais da metáfora que se extrai do filme na relação estabelecida entre o pianista e o silêncio de sua intimidade com a música.

Outro exemplo clássico está nos musicais da década de cinquenta que, ainda tomados pela novidade do cinema sonoro, estabeleciam uma relação quase indissociável entre dança, imagem e música na construção da narrativa dos filmes. Neste caso a música era composta em função do roteiro cinematográfico, submetendo a narrativa fílmica a uma espécie de espetáculo musical.

Mas podemos perceber outras formas de apropriação artística quando o cinema se propõe a dialogar com a linguagem sonora, como no filme *Ensaio de Orquestra* (1978) de Federico Fellini, em que o diretor compõe, através da montagem, uma estrutura narrativa em função da vida dos músicos e dos sons produzidos por seus instrumentos, causando assim, uma metáfora da orquestra sinfônica em contra-ponto com a humanidade. Neste caso, o diretor seleciona as imagens conforme os sons que serão proferidos por determinados instrumentos, e no processo de mixagem acomoda e sincroniza cada elemento de acordo com a densidade dramática de cada ação. Igualmente ocorre no processo de composição de trilhas e efeitos sonoros.

Um compositor deve agir do mesmo modo quando pega uma seqüência cinematográfica previamente montada: ele é obrigado a analisar o movimento visual tanto através de sua construção abrangente de montagem, quanto da linha estilística desenvolvida de plano a plano – até as composições dentro dos planos. Ele terá de basear sua composição da imagem musical nesses elementos.³⁷

Cada especificidade de uma linguagem artística, ao se associar ao cinema, deve permitir o envolvimento de suas peculiaridades estéticas, a fim de constituir uma narrativa de cunho artístico plural, ou seja, tanto o cinema utiliza outras artes para consumir seus aspectos estéticos, quanto as outras artes se devem deixar envolver pela natureza da linguagem cinematográfica como forma de ampliar suas potencialidades de comunicação.

³⁷ EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do Filme*. p. 113.

É a partir de sua capacidade de síntese, que o cinema se permite articular elementos provindos de outros suportes artísticos, em consonância com os processo de interferência tecnológica, para, por fim, gerenciar a informação em função das narrativas e ações dramáticas.

A complexidade dos sistemas semióticos, as múltiplas codificações do texto e a polissemia artística que daí resulta, fazem o filme atual parecer-se com um organismo vivo, que ele também é uma concentração de informações de organização complexa.³⁸

A capacidade de estruturação e articulação artística em conjunção com a enorme habilidade de comunicação é o que faz do cinema uma arte única e complexa. Por sua vez, às formas de representação deste organismo vivo e suas possíveis associações artísticas, atribuímos a existência de um provável cinema poético.

Assim, algumas formas de apropriação das linguagens artísticas pelo mecanismo cinematográfico podem ser visualizadas pela associação de elementos dramáticos e cênicos com o objetivo de composição visual e sonora na elaboração conceitual, narrativa e estética de determinado filme.

Portanto, podemos perceber a presença de influências do teatro na constituição primária do roteiro (a partir do texto dramaturgico), na composição de cena (no processo de confecção do cenário e objetos simbólicos), e nas interpretações dos atores, movimentos e interfaces performáticas na produção de uma ação cinematográfica.

Com a música surgiu nossa noção de ritmo e de sonoridade dos objetos em cena. Podemos dizer também, que nos auxiliou na ampliação de percepção de espaço e foco dramático no desenvolvimento de uma ação, ou movimento.

Na relação com literatura, além das formas de representação verbal presente nos diálogos dos personagens e inserções textuais de cunho descritivo, constitui-se também, nossa compreensão sobre as formas de elaboração e construção de uma narrativa e de classificação de gêneros (drama, ficção, aventura, etc...).

Tanto nas coreografias, quanto em aspectos ligados aos movimentos e gestos dos atores em cena, a dança é um elemento de representação cultural e valorização dos movimentos do corpo em relação com a imagem. No cinema cada gesto de um ator, ou

³⁸ LOTMAN, Yuri. *Estética e Semiótica do Cinema*. p. 164.

personagem, ganha um valor enorme, pois suas dimensões são alteradas pelas lentes e enquadramentos proporcionados pela câmera.

Com a arquitetura, além da óbvia relação com a construção e elaboração dos cenários, surgiu uma nova forma de perceber o espaço das locações na busca por retratar universos socioculturais e históricos distintos.

Na pintura, representando as artes plásticas, surge a noção, já explorada anteriormente pela fotografia, de enquadramento, profundidade de campo, angulações e textura da imagem. A câmera age como um pincel a delinear com as imagens a paisagem que está buscando compor dentro do quadro fílmico.

A relação entre o cinema e as artes plásticas é anterior ao próprio invento do cinematógrafo. Desde as épocas mais remotas da história, o homem já buscava representar o universo que o cercava através de desenhos e pinturas. A partir do final do século XVIII e início do século XIX, começaram a surgir na Europa diversos aparelhos que buscavam criar, por meio de lentes e efeitos ópticos, novas impressões sobre as imagens desenhadas pelos artistas e pintores em geral.

No começo do século XIX, dois ingleses, Fitton e Paris, inventam um brinquedo, o qual chamaram de *tomatrópio* – a maravilha giratória. Ele é constituído por um disco, no qual estão representados dois desenhos bem distintos: por exemplo, de um lado, um passarinho, e de outro, uma gaiola.

Fazendo girar o disco bem depressa, a 15 rotações por segundo, no mínimo, tem-se a impressão de que o passarinho entrou na gaiola. As imagens ficam visualmente superpostas.³⁹

Normalmente estes inventos eram tratados como brinquedos e apresentados em feiras e parques de entretenimento. Mas, já naquele tempo as imagens que eram utilizadas para experimentação óptica do movimento provinham da pintura e do desenho. Ainda hoje temos vestígios deste processo de evolução da linguagem imagética presente nos chamados *Storyboards*, ou seja, descrições visuais de cada plano a ser filmado em pequenos desenhos.

Outro aspecto que marca a relação histórica entre o cinema e a pintura, vem da descrição narrativa das imagens em planos. A definição de objetos produzida pela técnica

³⁹ DERRIEN, Loic; FOIRET, Jacques & BROCHARD, Philippe. *Os Irmãos Lumière e o Cinema*. p. 24.

de pintura influenciou definitivamente a noção de perspectiva dos planos e seqüências em que os objetos definem ambientes e ações em que a narrativa fílmica se desenlaça. Também, na noção de profundidade de campo e simetria entre objetos, personagens e o quadro, são referências, inicialmente criadas pela pintura, mas que a fotografia, como o cinema, absorveram para o aprimoramento de impressões estéticas e da narrativa que ocorre dentro do plano.

Porém, uma das marcas mais sensíveis da influência da pintura e do desenho no cinema, e que possivelmente se apresenta na relação de análise estabelecida neste texto, vem da impressão estética atribuída às imagens quando absorvem da pintura a relação com a textura produzida pelas cores, e formas desenhadas pelo enquadramento, ou cenário de uma seqüência. Certamente não podemos deixar de mencionar a importância do trabalho realizado pelas lentes da câmera ao selecionar ângulos e planos que tem em sua composição dramática uma relação indissociável com a linguagem visual das artes plásticas.

Retornando ao exemplo do filme *Sin City*, percebemos que cada seqüência foi recriada no cinema buscando a máxima aproximação entre linguagens, ou seja, desde os ângulos e jogos de iluminação utilizados por Frank Miller, ao aspecto visual dos personagens, cada elemento foi buscar seu equivalente no processo de constituição da imagem fílmica. Atualmente com a evolução tecnológica no cinema é possível recriar cenas por meio da computação gráfica e edição de imagens utilizando técnicas como o cromaqui e alteração de textura e cores.

O mesmo ocorre com relação à codificação dos elementos da linguagem cinematográfica. Cada plano definido pela nomenclatura do cinema tem seu correspondente nos métodos de produção narrativa da pintura, concomitantemente com suas históricas formas de representação estética.

Foi inspirado na pintura, que Kurosawa buscou boa parte das referências poéticas na composição da imagem em *Sonhos*. O exemplo mais exorbitante se vê no episódio *Corvos*, em que o cineasta utiliza a técnica do cromaqui e da produção de arte no cenário, para recriar no cinema as impressões projetadas pelos quadros de Van Gogh.

Já na relação entre cinema e a linguagem poética, percebemos que há uma preocupação em se apresentar todos esses elementos artísticos de forma simultânea às

informações que serão reveladas no decorrer da narrativa fílmica, ou seja, desde o tema à construção do figurino e diálogos dos personagens deve haver um conchavo, uma coerência, a fim de ampliar as percepções e relações possíveis, entre a narrativa e a proposta estética do filme.

Consideramos que o processo de tradução intersemiótica entre linguagens artísticas nos abre mais uma possibilidade de explorar os meandros da interação entre a linguagem cinematográfica e a poética. Por isso, percebemos a importância de se estabelecer tal quadro analítico, tendo em vista as relações entre o processo de interatividade artística como forma de elaboração do poético no cinema.

Desta forma, por mais breve que tenha sido, procuramos oferecer neste capítulo, algumas reflexões possíveis a respeito do tema em consonância com os processos de elaboração e realização de filmes. A interlocução entre elementos cinematográficos e suas apropriações artísticas são sem dúvida os aspectos que mais se revelam no processo de análise que propomos nesta dissertação, ou seja, a forma como Kurosawa associou elementos próprios do teatro, da pintura, da dança, da arquitetura, da literatura e da música na composição onírica de sua narrativa. Esta pode ser considerada uma das maneiras de se obter um resultado estético próprio da relação estabelecida entre o cinema e sua poética visual.

O HAIKAI E O CINEMA

O presente capítulo propõe uma reflexão sobre a relação semiológica entre poesia e cinema, mais especificamente, entre o haikai e a cinema. Tal abordagem terá como pressuposto básico refletir sobre a presença de elementos poéticos provindos da cultura japonesa na interlocução com a narrativa e a linguagem cinematográfica.

Por se tratar de tradução entre linguagens, retornamos, aqui, às investigações realizadas pelo cineasta e teórico russo, Sergei Eisenstein no ensaio intitulado *Fora do Quadro*⁴⁰ em que se discute a analogia entre a montagem cinematográfica e aspectos ligados à cultura figurativa japonesa. Iremos também abordar a pesquisa realizada por Paulo Leminski (1983) sobre a obra de Matsuó Bashô, em que o autor trata o haikai como componente orgânico do espírito criador japonês. Em outras palavras, pretendemos apresentar o entrelaçamento existente entre montagem cinematográfica e as metáforas presentes no laconismo poético da cultura japonesa, em especial, na construção do haikai.

Para entendermos a relação que se estabelece entre o haikai e o cinema, necessitamos primeiramente definir o que é haikai, e quais as suas formas de interlocução com a arte japonesa. O haikai, haicai, ou, *haiku* como é conhecido no Japão, é uma forma de expressão poética cuja simetria envolve 17 sílabas metrificadas por um ordenamento de 5-7-5 sílabas. Tem como particularidade sua capacidade de condensar o universo sensitivo do poeta em um pequeno poema que reflete a relação entre a arte da escrita e as imagens do cotidiano. Inicialmente, o haikai era praticado pelos poetas japoneses como forma de expressão da unicidade de seus sentimentos na relação com o mundo, considerado patrimônio da cultura japonesa e representante simbólico da espiritualidade proveniente do Zen Budismo.

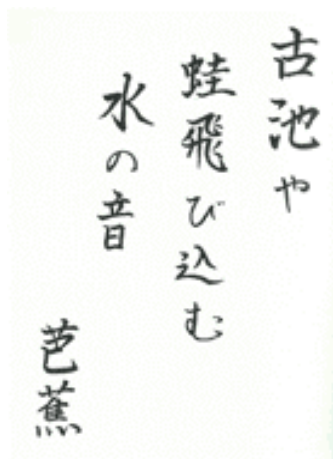
No Brasil, o haikai foi introduzido ao meio literário por Afrânio Peixoto em 1919⁴¹, e reverenciado por poetas como Haroldo de Campos, Paulo Leminski, Carlos Drummond de Andrade, Guimarães Rosa dentre outros. No entanto, o haikai concebido pelos autores

⁴⁰ EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*, p. 35

⁴¹ TAKAHASHI, Jô. *Universos Mínimos*. São Paulo: revista Cult. Nº: 80. Ed. Bregantini, Maio de 2004.

brasileiros verte-se em outra forma de expressão em relação à vivenciada no Japão. Para entendermos tal dicotomia é preciso identificar o problema da tradução do haikai para outras línguas. Inicialmente, por incompreensão de suas formas de expressão, o haikai é reinterpretado ou, simplesmente, recriado por poetas estrangeiros adquirindo novas formas de apresentação estética e, concomitantemente, de expressividade. No Japão, o haikai nunca é apresentado isoladamente, está sempre acompanhado de um sistema gráfico misto de outros haikais, de pinturas, desenhos, e muitas vezes fazem parte dos relatos do diário de um viajante.

O poeta japonês compreende o haikai como elemento de espiritualidade, de contestação e principalmente como componente de expressão indiossincrática. Tradicionalmente é escrito em folhas de arroz e pictografado com ideogramas⁴². O alfabeto japonês possui três formas de escrita: O **Kanji** (漢字) – provindo do alfabeto chinês e incorporado ao alfabeto japonês há cerca de 1500 anos; o **Hiragana** (ひらがな) – compreendido como um conjunto de 48 caracteres que representam uma sílaba e cada uma é utilizada para substituir o Kanji em caso de abstinência vocabular; e o **Katakana** (カタカナ) - um alfabeto semelhante ao *hiragana*, mas utilizado para escrever nomes ocidentais, nomes de países ou de produtos.



Velho lago
Mergulha a rã
Fragor d'água⁴³

⁴² Os ideogramas são elementos alfabéticos da escrita japonesa que são representados por pictografias.

³⁰ LEMINSKI, Paulo. *Matsuó Bashô – Lágrima do Peixe*. p. 20.

³¹ BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*, p. 02.

A poesia japonesa está interligada à cultura figurativa dos ideogramas, desta forma intrinsecamente apoiada à noção de imagem poética⁴⁴, ou seja, de um olhar revelador do poeta e de sua capacidade de apreender e manifestar os fenômenos sinestésicos por meio da sua habilidade enquanto criador. Neste caso, a poesia de *Matsuó Bashô*, é um exemplo clássico, pois busca relacionar o ato de revelação aos processos que envolvem o sentimento de maturidade do homem, ou seja, quando ele cita no verso: *velha lagoa*, está na realidade fazendo uma interpretação da solidão presente na velhice humana, e de forma metafórica, da própria revelação que num ato mergulha na alma do autor enquanto este observa atentamente o ruído da água provocado pelo mergulho do sapo.

A escrita japonesa se realiza de cima para baixo, de Norte para Sul, diferentemente da escrita ocidental apoiada na relação Oeste-Leste, ou, esquerda-direita. Tem como característica a pictografia, ou melhor, os ideogramas em que a caligrafia é originalmente definida por suas características plásticas e visuais, portanto condensando as informações por intermédio da combinação de elementos simbólicos. Assim, a poesia japonesa busca os sentidos de percepção poética vislumbrados também pela expressividade da escrita, já que há uma arte da caligrafia na produção dos ideogramas, e como elemento semiológico que viabiliza a interligação entre o artista (criador), e o mundo (matéria-prima para composição artística) que o cerca.

Esta relação também pode ser vista no âmbito da produção artística em que se estabelece uma série de vínculos afetivos entre o leitor da obra, a obra e o autor. Segundo Earl Miner, esta premissa nos conduz ao veio da relação de afetividade entre o autor e o leitor, proporcionando uma leitura sinestésica que rompe os limites do suporte artístico, atingindo um estágio de interlocução pelos sentimentos, ou seja:

uma poética baseada no poeta que se emociona, nas suas palavras e nos ouvintes que também se comovem⁴⁵

Mas para entendermos o haikai precisamos imergir no universo da cultura japonesa, compreender as formas de manifestação de sua arte, e concomitantemente, de sua

⁴⁵ MINER, Earl. *Poética Comparada*. p. 122.

característica peculiar de apreensão dos fenômenos da natureza que envolve o processo de criação poética. O haikai se relaciona diretamente às formas de arte japonesas tendo forte inspiração na lírica, nas artes plásticas e no teatro milenar de seu povo, o Nô e o Kabuki.

Na relação com a lírica, o haikai surge como uma forma de expressividade particular, ou interior. Para o filósofo Friedrich Hegel, a poesia lírica se distingue dos demais gêneros por ter seu conteúdo aliado à subjetividade.

o mundo interior, a alma que, em vez de agir, persiste na sua interioridade e não pode por consequência ter por forma e por fim senão a expansão do sujeito, a sua expressão.⁴⁶

Na poesia japonesa podemos perceber a presença da lírica pela conjugação de elementos fonéticos compondo o universo de tramas harmônicas que constituem um haikai. Ao contrário das poesias ocidentais clássicas, o haikai não reconhece a rima como forma de representação sonora. Na realidade, a língua japonesa já possui em sua estrutura uma série de elementos que permitem que a expressão da poesia venha a retumbar em mini-harmônias acústicas, ecos, aliterações, espelhismos e rimas esparsas.

HÍTO CHIRÁRI
HONOHÀ MO CHIRÁRI
HORÁRI KANÁ.

Isto é:

Poucas pessoas

As folhas são poucas

aqui

uma

ali

outras.⁴⁷

⁴⁶ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *A Estética da Poesia*. p. 158.

⁴⁷ LEMINSKI, Paulo. *Lágrima do Peixe - Matsuó Bashô*. p. 38.

Outro aspecto importante na relação entre a lírica e o haikai é a questão da efemeridade, da presença, do instante. Segundo Earl Miner, o fundamento da lírica está aliado ao presente da criação artística.

se a raiz da lírica é a presença, os seus meios devem ser necessariamente não os da chegada e permanência, mas sim os do momento vivo, da intensidade.⁴⁸

Sendo assim, a poesia lírica busca a apreensão dos sentimentos do autor em curtos compassos, espaços peregrinos da brevidade. Mas não é esta uma das características mais marcantes do estilo haikai? Não é na capacidade de captação do instante cotidiano que reside sua principal característica? Pela capacidade que tem o poema japonês de materializar ações do cotidiano de forma ambígua e sugestiva? Por estas razões é que dizemos que o haikai tem uma forte afinidade com a lírica.

No teatro também percebemos uma forte influência do lirismo, pois no Nô assim como no Kabuqui, que representam o teatro ancestral japonês, a polifonia e o canto, que também referenciam à linguagem lírica, são componentes indispensáveis para uma ornamentação narrativa de uma peça no Japão. A atmosfera polifônica repleta de ruídos e sons variados proporcionam um choque de percepção estética, evocada pela dicotomia entre a interpretação dos atores e a trilha sonora. Esta forma de expressão permite a peça de teatro Nô tornar-se uma louvação à brevidade da performance artística, ou seja, faz com que o momento de expressão dramática mais importante no enredo fique marcado pela composição sonora da trilha, gerando assim, o clímax da obra.

Podemos dizer, que os filmes produzidos pelos cineastas japoneses Akira Kurosawa e Yasujiro Ozu utilizam em sua composição cênica elementos próprios da montagem teatral japonesa. Um exemplo pode ser visualizado no episódio intitulado *Vilarejo dos Moinhos*, do filme *Sonhos* (1990), em que os personagens do ancião e do turista, posicionados em um mesmo plano com o cenário dos moinhos de fundo, debatem sobre a eterna dicotomia entre tradição e modernidade. Neste momento, percebe-se, através dos movimentos e da composição do quadro, que há uma enorme semelhança entre o processo de montagem teatral e a seqüência representada. Este aspecto remonta à relação indissociável entre o

⁴⁸ MINER, Earl. *Poética Comparada*. p. 126.

haikai e a cultura japonesa, e por isso, com outras formas de representação artística e de linguagem.

Outro exemplo, está presente no filme *Era uma vez em Tóquio* (1953), do diretor Ozu. Neste, quase todas as seqüências privilegiam a atuação dos atores, por isso o diretor utiliza uma câmera baixa posicionada no mesmo patamar em que estão dispostos os atores e os elementos cênicos, buscando desta forma, privilegiar a encenação e o espaço cenográfico característico do ponto de vista do público na montagem do teatro Nô remetendo à narrativa nas origens do cinema.

Sabemos que o cinema teve forte influência do teatro, quando se enveredou para o universo da expressão dramática, haja visto os filmes de Georges Méliès, cujas histórias relatadas eram sempre encenadas em um palco onde os atores atuavam. No caso da analogia entre o teatro japonês e o cinema há um dado importante: se analisarmos as formas como são apresentadas as máscaras teatrais em relação aos enquadramentos proporcionados pelas lentes das câmeras cinematográficas, veremos que há um busca pela valorização do chamado Plano Detalhe (PD). O Nô trabalha com uma modalidade de máscaras cuja representação enfatiza cada parte do rosto do personagem em dimensões um tanto exacerbadas. Buscando servir à narrativa proposta, a expressividade das máscaras costuma valorizar cada parte rosto, nariz, boca e orelhas, semelhante à forma como o cinema utiliza, por meio de lentes e angulações de câmera, as expressões de rosto que mais destacam a ação dramática a ser pontuada.

Não é exatamente isto que nós do cinema fazemos com o tempo, assim como Sharaku com a simultaneidade, quando causamos uma desproporção monstruosa das partes de um evento que flui normalmente, e repentinamente desmembramos o evento de “um primeiro plano de mãos se fechando”, “planos médios da luta” e “primeiríssimo plano de olhos esbugalhados”, fazendo uma montagem que desintegra o evento em vários planos? Tornando um olho duas vezes maior do que a figura inteira de um homem? Combinando essas monstruosas incongruências, reunindo novamente o evento desintegrado em um todo, mas sob nosso ponto de vista. De acordo com o tratamento dado à nossa relação com o evento.⁴⁹

Outro aspecto a ser ressaltado é o da interpretação: os movimentos dos atores no palco são predeterminados e os elementos presentes em cena se caracterizam por ter o mesmo nível de importância dramática, ou seja, estão dispostos de forma não

⁴⁹ EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. p. 39.

hierarquizada. Cada componente presente em cena tem como função servir à narrativa. Desta forma, não há maior ou menor exposição dramática dos atores, ou mesmo dos elementos cenográficos, como são feitos no teatro ocidental, quando um canhão de luz determina a importância da ação durante o relato da história. O diretor busca salientar todos os elementos presentes em cena, como forma de impor um certo distanciamento entre o espectador e a peça, uma forma de permitir a intervenção de um olhar crítico por parte da platéia.

Podemos perceber claramente a influência da interpretação do teatro Nô em filmes como *O Trono Manchado de Sangue* (1957), de Kurosawa, em que notamos com clareza esta característica na interpretação de Asaji (vivida pela atriz Isuzu Yamada), no papel de Lady Macbeth. Dos pés à cabeça, a mulher do General Washizu (Macbeth interpretado pelo ator Toshiro Mifune), se locomove pelo plano, confinada a sua raiz interpretativa, ou seja, de mulher má e transgressora da ética na trama do filme. Outro aspecto interessante é a maquiagem e as roupas utilizadas no figurino para sugerir a máscara e as vestimentas características do Nô. Fica marcante, em diversos momentos, a presença de uma câmera estática localizada no mesmo nível dos atores, buscando registrar apenas as ações dramáticas que se apresentam quase sempre em um mesmo cenário, ou locação.

Não podemos deixar de assinalar a importância de se ter um processo intersemiótico na relação entre o teatro japonês e o cinema, pois nos ajuda a compreender as maneiras de representação do poético pela linguagem cinematográfica.

No teatro japonês, o ator tem limitações em relação a sua interpretação no palco, algo que se assemelha à rigidez das condutas sociais no Japão. De certa forma, a poesia vai absorver um pouco destas atitudes disciplinadas e de uma certa precisão no ato de expressar a intensidade das experiências vividas.

Um dos aspectos mais admiráveis no modo de expressão do haikai é a eclosão de imagens provindas de cada verso apresentado em sua estrutura poética. O haikai tem como principal característica o emprego de imagens poéticas na arquitetura de sua narrativa.

O haikai cultiva suas imagens de tal forma que elas nada significam para além de si mesmas, ao mesmo tempo que, por expressarem tanto, torna-se impossível apreender seu significado final. Quanto mais a imagem corresponde à sua função, mais impossível se torna restringi-la à nitidez de um fórmula intelectual.⁵⁰

⁵⁰ TARKOVISKI, Andrei. *Esculpindo o Tempo*. p. 124.

A relação que se estabelece entre as imagens e o haikai está intrinsecamente ligada ao âmbito da visão e da contemplação dos poetas sobre o mundo. Para Tarkovski, a magia do haikai está na intensidade e na precisão em que são compostos seus sentidos e imagens.

Os poetas japoneses sabiam como expressar suas visões da realidade numa observação de três linhas. Não se limitavam a simplesmente observá-la, mas, com uma calma sublime, procuravam o seu significado eterno. Quanto mais precisa a observação, tanto mais ela tende a ser única, e, portanto, mais próxima de ser uma verdadeira imagem.⁵¹

Este ato de contemplação da natureza, também tem seus reflexos na espiritualidade budista. De certa forma, é impossível falar sobre a poesia e arte japonesa sem antes remeter à noção espiritual que conduz o poeta ao ato contemplativo. Para o artista japonês, o cotidiano ordinário está repleto de elementos simbólicos constituintes do campo de apreensão artística. A beleza está presente nas pequenas manifestações de vida no mundo, este que nos cerca e nos envolve.

Um dos poetas japoneses mais conhecidos no ocidente foi Matsuó Bashô, um *rônin*⁵² que dedicou sua vida à arte de produzir e ensinar o haikai. Bashô fora discípulo de um monge budista chamado Bucchô provindo do mosteiro de Komponji no Japão. Com ele, o poeta cultivou uma enorme amizade e proximidade aos temas espirituais que emanavam de suas inspirações poéticas.

Em minha cabana
tenho o que oferecer pelo menos
os mosquitos são pequenos⁵³

O proceso de criação artística está interligado às fontes de inspiração do autor. Para os japoneses, não existe fonte mais límpida, para a inspiração, do que o Zen Budismo. Se para o ocidente:

⁵¹ TARKOVISKI, Andrei. *Esculpindo o Tempo*. p. 124

⁵² Rônin era considerado pela sociedade feudal japonesa o samurai que não servia a nenhum senhor e que rompeu com sua casta.

⁵³ LEMINSKI, Paulo. *Lágrima do Peixe - Matsuó Bashô*. p. 54.

o cristianismo nasceu nas palavras de Jesus, o zen brotou de um silêncio de Buda⁵⁴

A intensidade presente nas poesias de Bashô, e no haikai de uma maneira geral, aprofunda-se na constante disciplina de concentração em busca da luz do Zen Budismo, revelando assim, os significados magistrais da vida.

Em termos da semiótica de Peirce, a experiência zen seria, eu acho, a tentativa de recuperar a Primeiridade, o ícone, a experiência pura, antes das palavras, uma experiência artística, a arte sendo, sempre, a tentativa de transformar uma Terceiridade, símbolos, palavras, conceitos, em Primeiridade (percepção, formas físicas, cores, materialidade).⁵⁵

No estudo do haikai, percebemos a proximidade entre temas como a espiritualidade, a pictografia, a sensibilidade e a natureza poética das imagens que constituem um poema. Na relação que se estabelece entre a poesia japonesa e o processo de produção do poeta percebemos aspectos que interligam questões como a espiritualidade em conjunção à instância criativa.

Se por um lado, a relação entre habilidade e simplicidade está tão presente no processo de composição poética do haikai, por outro, a capacidade de expressão de fenômenos do cotidiano, apresentados de forma lacônica e intensa, tem como função poética a ornamentação de conceitos ligados aos pequenos gestos habituais, que por mais efêmeros que sejam, revelam a complexidade do mundo construído pelo poeta em seus versos. Palavras estas que buscam percorrer a natureza do poético na cultura oriental. A arte poética tem por excelência revelar o processo de criação e dos interesses próprios de seu criador e, por suas vez, de sua capacidade de materializar suas experiências em versos de um poema.

Primeiramente, o que torna perceptível o conteúdo da poesia, é a forma exterior e real sob a qual, semelhante às artes plásticas, oferece à representação interior, a totalidade evolutiva do mundo espiritual.⁵⁶

De certa forma, todos estes aspectos se relacionam com as afinidades entre o haikai e o cinema, mas um dos fatores mais marcantes desta investigação é, sem dúvida, a relação

⁵⁴ LEMINSKI, Paulo. *Lágrima do Peixe - Matsuó Bashô*. p. 66.

⁵⁵ LEMINSKI, Paulo. *Lágrima do Peixe - Matsuó Bashô*. p. 68.

⁵⁶ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética – Poesia*. p.157.

que se desenvolve entre a montagem cinematográfica e a metáfora presente no laconismo poético japonês.

Um dos princípios da metáfora é o emprego das palavras com sentido figurado causando assim, analogias por efeitos simbólicos e por combinação de significados que possam desenhar o universo de abstração próprio da poesia. A montagem, numa definição mais ampla, é por sua vez, considerada um princípio da organização de elementos cinematográficos, sejam eles visuais, sonoros ou drâmaticos, encadeados e justapostos com a finalidade de expressão artística e simbólica num filme.

A noção peculiar de movimento imagético, ou seja, da composição de imagens justapostas, que buscam constituir a narrativa na poesia, fizeram do haikai um objeto de interesse para o cineasta russo Sergei Eisenstein, que por sua vez, formulou uma analogia entre o cinema e o haikai baseada no princípio comum da montagem cinematográfica.

Para Eisenstein, a montagem é tida como elemento fundamental da cultura figurativa japonesa. No ensaio *O princípio cinematográfico e o ideograma*, o cineasta busca relacionar aspectos formativos da cultura japonesa e a noção de narrativa cinematográfica. Tomando o cinema como uma arte repleta de símbolos e significações, Eisenstein procurou, a partir de estudos feitos sobre o haikai, o teatro e a escrita japonesa, demonstrar como os elementos para construção de uma narrativa cinematográfica estão presentes nos valores culturais japoneses.

Primeiramente, partindo de uma análise sobre a escrita japonesa, Eisenstein identificou aspectos intrínsecos sobre a forma como é, e foram constituídos os ideogramas japoneses e sua afinidade com o conceito de montagem cinematográfica. Na montagem, privilegia-se o encadeamento entre planos e cenas, que, tomados por elementos rítmicos e simbólicos, nos levam à construção da chamada narrativa cinematográfica. Na escrita japonesa percebemos uma certa semelhança na construção dos significados:

Por exemplo: o desenho da água e o desenho de um olho significam “chorar”; o desenho de uma orelha perto do desenho de uma porta = “ouvir”.

Um cão + uma boca = “latir”;

Uma boca + uma criança = “gritar”;

Uma boca + um pássaro = “cantar”;

Uma faca + um coração = “tristeza”, e assim por diante.

Mas isto é... montagem!

Sim, é exatamente isto que fazemos no cinema, combinando tomadas que pintam, de significado singelo e conteúdo neutro – para formar contextos e séries intelectuais.

Isto constitui um recurso e um método inevitáveis em toda exposição cinematográfica. E, numa forma condensada e purificada, é o ponto de partida do “cinema intelectual”. De um cinema que busque um laconismo máximo para a representação visual de conceitos abstratos.⁵⁷

Mas a análise da similitude entre a poesia japonesa e o cinema não se reduz à escrita japonesa, e sim, com a forma de apresentação das imagens que constituem o que chamamos de uma arte poética, ou seja, da combinação entre revelação, sensibilidade, conhecimento e criatividade. Na poesia, uma palavra pode nos remeter a mil imagens e sensações. No cinema, uma imagem pode significar mil palavras. Deste modo, se concebemos a imagem poética como fruto da sensibilidade do poeta na composição de universos simbólicos, o cinema assim como o haikai, têm a capacidade de aludir às formas de expressão baseadas na precisão e na intensidade de combinação entre elementos artísticos.

No haikai, a combinação de palavras e frases, por si só, remete à montagem cinematográfica.

A lua se foi
Tristeza
Os quatro cantos
da mesa⁵⁸

No exemplo acima, percebemos o curso descritivo e sensitivo da narrativa poética, que de certa forma, poderia facilmente ser transposta para o cinema, pois nos apresenta o universo de nostalgia vivenciado por Bashô quando da morte de seu pai. Podemos até arriscar uma decupagem de planos:

Primeiro, um PP (Primeiro Plano) da lua cheia se escondendo atrás das nuvens. Há o corte, e o segundo plano, um homem desconsolado em PA (Plano Americano) para um PGF (Plano Geral Fechado) sentado a uma velha mesa de madeira com quatro cadeiras vazias.

A montagem neste caso é tida como fundamento de interlocução entre o haikai e um possível cinema, em que cada palavra disposta no poema pode deter sobre si a descrição de

⁵⁷ EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. p. 36.

⁵⁸ LEMINSKI, Paulo. *Lágrima do Peixe - Matsuo Bashô*. p. 59.

um elemento da sequência. As associações entre a linguagem adotada pelo haikai e a natureza sintética do cinema são nítidas, pois se por um lado o haikai busca representar em poucos versos os caminhos ocultos percorridos pelo poeta, por outro lado o cinema se esforçará por apresentar o universo sintético nas imagens de um filme.

No haiku, o processo de construção da imagem, e do significante, provém certamente da estrutura composicional e ancestral do ideograma, fruto de uma coalizão de signos autônomos, capazes de gerar um novo conceito, uma “montagem de hieróglifos”, no entender de Eisenstein. Esta lógica da construção o aproxima daquilo que o mesmo Eisenstein classificava como “montagem intelectual” (in O princípio cinematográfico e o ideograma, 1929) no cinema, onde metáforas justapostas e encadeadas criam metonímias, que por fim produzem o sentido das coisas.⁵⁹

A poesia japonesa está sempre reverenciando elementos da natureza tais como: as estações do ano, a lua, as estrelas, o sol, as flores, etc. Mas o aspecto mais importante na relação entre o haikai e a cinematografia é a questão da utilização de imagens, ou seja, da forma como são apresentados, através dos versos, a materialidade dos fenômenos vivenciados pelo autor.

Como vimos anteriormente, o haikai é escrito em ideogramas, sistema gráfico usado no Japão. Em cada ideograma eclode o significado de uma imagem, que por vezes podem ser visualizadas no radical pictográfico. Por exemplo, o ideograma de um cavalo e a visão de seu radical.

Assim, percebemos como se reconfigura os aspectos ligados à percepção artística do poeta japonês. Quando este escreve uma poesia, possivelmente *está* olhando diretamente para o objeto que busca interpretar. Apesar de já estar acostumado à natureza iconográfica dos ideogramas, como vimos anteriormente no capítulo sobre a imagem poética, Mário Faustino (1977), uma das características do poeta é a de perceber o mundo com um olhar peculiar sobre a natureza das palavras. Além disso, o processo de associação entre construção narrativa e a síntese das imagens surge conjugado entre versos e metáforas de um haikai.

A força das metáforas na poesia japonesa se reflete na construção de um universo imaginário e lacônico, muitas vezes representado pelos sentidos que o autor remete ao seu texto.

⁵⁹ TAKAHASHI, Jô. *Universos Mínimos*.p. 56.

A noite
 Me pinga uma estrela no olho
 E passa⁶⁰

Este haikai poderia ser naturalmente a descrição de uma pintura surrealista, como também, uma sequência de um filme de Godard, Fellini, ou, Kurosawa. Porém, no cinema, não somente as imagens, mas a combinação de elementos fílmicos tais como roteiro, luz, som, cenografia, atuação, montagem, produção e direção contribuem para a intensidade do que será apresentado. A síntese destes fatores é que nos conduzirá à construção da narrativa fílmica. A forma como será imaginada cada sequência de um filme, utilizando a linguagem cinematográfica como ferramenta para a edificação da obra de arte, é que produzirá o que podemos chamar de Poética Cinematográfica.

O Cinema Poético é um trabalho de percepção poética e das formas de expressão da poesia, na representação cinematográfica, ou seja, quando falamos que um filme é poético, nos referimos aos sentidos que eclodem na apresentação de determinado conteúdo. O Cinema Poético além de seu revestimento estético, é uma analogia à própria expressão poética aliada à associação entre a arte poética e a arte cinematográfica.

No Cinema, assim como no haikai, o diretor se utiliza de sua capacidade de coordenação, percepção e síntese sobre o universo de representação imaginado. O que determina o sentido poético de um filme é a relação de síntese estabelecida entre a conjugação dos elementos que compõe a linguagem cinematográfica (luz, câmera, som, cenário, atores, etc...) e o objeto de contemplação, seja ele material ou imaginário.

Dentre as diversas abordagens que por ventura possam ser atribuídas à analogia entre o cinema e o haikai, a que permanece mais nítida em nossa investigação é a sugestiva relação entre a linguagem cinematográfica e a linguagem poética. Ela foi compreendida aqui pela análise de elementos como a montagem, a interatividade artística, a imagem poética e o laconismo que compõe a natureza de ambas as artes de maneira significativa.

Vejamos por exemplo a relação que é estabelecida por Eisenstein na sua análise sobre a analogia entre o modo de pintura e desenho japonês com a narrativa proposta pela montagem cinematográfica. Para o teórico, os japoneses detêm uma característica peculiar que é a capacidade de enquadrar o objeto artístico dentro de planos circunscritos em formas

⁶⁰ LEMINSKI, Paulo. *Lágrima do Peixe - Matsuó Bashô*. p. 96.

geométricas, ou seja, no exemplo clássico da cerejeira o artista japonês divide as partes da árvore como um cineasta que divide os planos de uma mesma seqüência.

Ele enquadra o plano!

Estes dois modos de ensinar a desenhar podem caracterizar as duas tendências básicas em luta no cinema de hoje. Uma – o método em extinção da organização espacial artificial de um evento diante das lentes. Da “direção” de uma seqüência à construção de uma Torre de Babel na frente das lentes. A outra – a “escolha” pela câmera: organização através da câmera. Desbastar pedaço da realidade com o machado da lente.⁶¹

O que Eisenstein propõe é sustentado pela premissa de que o cinema tem a característica de envolver outros processos artísticos na elaboração de sua linguagem, seja a pintura, a poesia ou os desenhos japoneses. Desenhos estes que sempre acompanham a ornamentação do haikai junto à pintura exposta em uma folha de papel de arroz emoldurada por bambus.

A interlocução entre o haikai e o Cinema Poético está presente na busca e dedicação que os autores têm em apreender, no instante fílmico e na poesia, a efemeridade peculiar das vivências e interpretações de mundo que se tornam imortais em uma cena ou verso. Como pode ser vislumbrado também, no modo de pintura *Sumiê* em que o autor revela através de um só traço uma obra que concentra toda a carga de expressividade vivenciada naquele instante de sua vida.

Desta forma, o haikai se apresenta como fundamento, dentre outros aspectos, de elaboração do universo que permeia outros suportes artísticos, servindo como referência em uma cultura que é permeada de elementos poéticos, a cultura japonesa.

A arte tem como princípio a valorização da disciplina e da capacidade de expressão de cada artista nos caminhos que construirão sua obra.

Caminhos que nos levam às dimensões ocultas, porque o ocultamento (e não o ocultismo), nesse caso, nada mais é do que uma estratégia estética. Ocultar o óbvio. Opção pela sugestão das referências insinuantes, onde a metáfora se incumbe de rascunhar a dinâmica das idéias sem porém concluí-las, elaborando sugestões e analogias ou enaltecendo ambiguidades; enfim, patrocinando uma oportunidade para o leitor fruir pela obra e construir uma imagem. Esse aspecto, em particular,

⁶¹ EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. p. 45.

remete-nos ao cineasta russo Sergei Eisenstein, que escreveu numa anotação datada de 1935: “O discurso interior está exatamente no estágio da estrutura sensorial da imagem, não tendo ainda atingido a formulação lógica com a qual o discurso se reveste antes de sair para o mundo”.⁶²

Acreditamos ser assim que podemos definir a relação estabelecida entre o haikai e o cinema, ou seja, de forma efêmera e lacônica os elementos da linguagem cinematográfica encontram equivalência com as artes figurativas japonesas. Na análise aqui estabelecida tivemos como finalidade apresentar os estudos realizados pelo cineasta e teórico Sergei Eisenstein sobre a analogia entre a montagem cinematográfica e aspectos ligados à cultura figurativa japonesa; apresentar, também, a simbólica referência ao teatro semi-religioso Nô e Kabuki na forma como são compostos os elementos de cena em alguns filmes, remetendo aos primórdios do cinema e à composição da imagem poética presente nas obras dos diretores Yasujiro Ozu e Akira Kurosawa. É importante ressaltar a importância desta análise como forma de enfatizar aspectos que interligam a semiótica e o cinema na elaboração do conceito de poética cinematográfica, pois dentre outras reflexões que interligam a relação entre poesia e cinema está presente a capacidade do cinema de interagir com outras artes, ou seja, o cinema se relacionando de maneira poética quando entregue a um processo de interatividade artística.

Percebemos também a forte relação entre a montagem cinematográfica e o processo de realização artística no Japão, remetendo ao conceito ampliado de montagem que buscamos defender ao longo desta dissertação. Podemos dizer que a montagem poética permite ao realizador novas formas de percepção da arte cinematográfica, podendo inclusive se relacionar com representações artísticas e culturais distintas. Por fim, buscamos aqui ampliar as discussões sobre as possibilidades de se estabelecer uma relação mais próxima entre as expressões metafóricas utilizadas no cinema e na poesia japonesa.

⁶² TAKAHASHI, Jô. *Universos Mínimos*. p. 55.

OS SONHOS DE KUROSAWA

INTRODUÇÃO

Indicado ao Globo de Ouro de Melhor Filme Estrangeiro (1990), *Sonhos* é uma obra consagrada por diversos aspectos, pois consegue sintetizar de maneira peculiar o universo de revelação poética que buscamos defender nesta dissertação. Dirigido pelo cineasta japonês Akira Kurosawa, o filme consegue apresentar, através de oito episódios, oito faces de um mesmo sonho. Os sonhos de Kurosawa abordam medos e desejos inconscientes da humanidade. Para tanto, o diretor explora desde as imagens criadas pelo pintor Van Gogh até as memórias dos horrores produzidos pela bomba atômica. O filme traz marcas características do que procuramos definir como um possível cinema poético, além de abordar com sensibilidade elementos próprios da cultura oriental associando tradição e modernidade.

Sonhos teve um orçamento de 12 milhões de dólares e contou com a parceria da Industrial Light & Magic de George Lucas, na confecção dos efeitos especiais, e da co-produção do diretor Steven Spielberg.

Embora o objetivo final seja demonstrar a aplicação dos conceitos defendidos nos capítulos anteriores na análise de *Sonhos*, achamos pertinente fazer uma breve introdução sobre a história de Akira Kurosawa e seus filmes onde poderemos assinalar alguns indícios que já prenunciam este diálogo entre a poesia e o cinema.

Devido a sua capacidade de associar técnicas narrativas ocidentais e de elementos espirituais da tradição nipônica, Akira Kurosawa foi um dos primeiros cineastas japoneses a alcançar projeção internacional e consagrar-se como um grande diretor do cinema mundial.

FILMOGRAFIA

Kurosawa nasceu em Tóquio, em 23 de março de 1910. Nasceu como caçula de uma família com sete filhos. Após a escola secundária, estudou arte e dedicou-se à pintura de estilo ocidental, era considerado um aluno dedicado e com habilidades próprias de um bom desenhista. Em 1927, decidiu tornar-se um pintor profissional e ingressou no curso de artes plásticas da Escola Doshusha de Pintura Ocidental. Neste período, teve dois trabalhos selecionados para a consagrada exposição de Nika em Tóquio.

Devido ao fato de que a única renda da família se restringia ao ofício do pai, instrutor de educação física, Kurosawa passou a dedicar-se à produção de ilustrações para suplementos de culinária das revistas femininas e histórias de amor para complementar a renda financeira da casa. Provindo de uma família pobre, Akira Kurosawa passou muito tempo de sua vida dedicado ao trabalho e, quando possível, aos estudos.

Em 1936 entrou para o cinema como assistente de direção de Kajiro Yamamoto e logo se destacou como roteirista, atividade pela qual foi premiado e posteriormente passou a diretor. Seu primeiro filme foi *Sanshiro Sugata* (1943), neste filme que trata sobre a arte marcial do judô, Kurosawa trabalha com a idéia de aprendizado ligado ao autoconhecimento e à disciplina nos ensinamentos das artes marciais japonesas. O filme se passa no período Meiji em 1882, e conta com um recurso de linguagem denominado *wipe*⁶³ em que o diretor pontua suas transições narrativas, já numa alusão as suas habilidades com as linguagens poéticas primordiais.

Em 1945, Akira Kurosawa dirige *Sanshiro Sugata – Segunda Parte*, mas este é um filme que não revela nenhuma de suas qualidades como cineasta que posteriormente iriam aparecer em seus filmes subseqüentes. Sua originalidade é revelada no sucesso com *A mais bela* (1944), filme este que inicia sua aptidão com os temas da guerra e do rigor das tradições japonesas. Kurosawa casa-se com a protagonista do filme, Yaguchi Yoko, com quem teve dois filhos.

⁶³ *Wipe* é um recurso de transição pouco utilizada pelo cinema japonês em que uma imagem substitui a outra como um *slide* de uma exposição fotográfica.

Já influenciado pelas narrativas norte-americanas, Kurosawa dirigiu *Os homens que pisaram na cauda do tigre* (1945), paródia de um drama do teatro Kabuqui em que exalta as contradições presentes nas relações hierárquicas do Japão feudal. A música está presente nos característicos coros típicos do Nô e do Kabuqui que pontuam as ações dramáticas dos atores. Neste filme podemos vislumbrar a relação intersemiótica pelo diálogo com outras artes já presentes no processo de construção dramática dos personagens. Outro elemento de linguagem utilizado por Kurosawa neste filme é o movimento constante da câmera que marca uma característica específica de alguns dos filmes do diretor quando busca expressividade dos movimentos da imagem, como a famosa seqüência da floresta em *Rashomon*.

Em 1946, Kurosawa dirige *Nenhum pesar pela nossa juventude*, em que busca abordar os aspectos sociais voltados à questão da liberdade de expressão. Como elemento marcante, percebe-se a caracterização da ação da câmera e do processo de montagem voltados para a expressão dramática da personagem principal Setsuko Hara.

Influenciado pelos diretores John Ford, D.W. Griffith, e Frank Capra, Kurosawa produz *Domingo Maravilhoso* (1947). Um casal vive uma espécie de *Road Movie* em que as situações perpassam seus caminhos enquanto buscam, como apenas 35 iens, aproveitar o dia de maneira intensa. Neste filme o diretor retoma temas como a guerra vivenciada na seqüência do órfão no zoológico e das rígidas condutas sociais japonesas presentes na atuação da personagem da jovem.

Comparado pelos críticos japoneses aos sucessos de filmes como *Paisà* e *Ladrões de Bicicleta*, no âmbito das produções italianas, o sucesso na carreira do diretor veio com *O anjo embriagado* (1948), drama policial que junta violência, lirismo e crítica social. Tido como o primeiro filme em que Kurosawa tem liberdade de expressão de suas íntimas inquietações, o diretor utiliza-se da metáfora proposta pela locação, um lago permeado por espumas asquerosas, que abriga em suas margens um bairro pobre onde se reflete a podridão social do Japão pós-guerra. Neste filme se inicia a parceria histórica entre o diretor e o ator Toshiro Mifune que estréia como um dos membros das gangues locais.

A temática policial se torna um das principais fontes de inspiração para suas próximas produções *Duelo Silencioso* (1949) e *O cão danado* (1949) . Em ambos a

linguagem é comercial e não há nenhum parâmetro para uma proposta estética original, mas apesar disso foram muito bem recebidos pela crítica e pelo público japonês na época.

Em *Escândalo* (1950), Kurosawa utiliza o personagem vivido por Toshiro Mifune como seu alter-ego, um pintor que se envolve em uma trama escandalosa da imprensa sensacionalista. Neste filme, o autor revela sua indignação com a imprensa, onde um dia trabalhou, e sua postura antiética em expor a vida íntima das pessoas de forma perniciosa.

Todos esses filmes foram importantes para o aprimoramento de linguagem e a adoção de um estilo na obra de Kurosawa. Porém, é em *Rashomon* (1951), que Kurosawa alcança a proeza de interligar a linguagem cinematográfica com uma narrativa poética. Este filme trata sobre as revelações de um assassinato sob a perspectiva de vários personagens. É considerado uma das obras primas do diretor japonês e a que contém uma especial relação com a linguagem poética na construção de sua narrativa.

Outro filme que revela a relação entre o diretor e a linguagem poética própria da literatura é *O Idiota* (1951). Inspirado na obra de Dostoiévski, este filme demonstra as dificuldades presentes no processo de adaptação de uma obra literária para o cinema. Considerado um bom filme, não foi tão bem recebido pelo público, pois sua narrativa é exaustiva e densa.

Posteriormente, o diretor lança *Viver* (1952) que relata a história de um homem, que logo após a Segunda Guerra Mundial, vive a crise entre seu trabalho de insensível burocrata e a descoberta de um câncer terminal no estômago. Neste filme, Kurosawa procura refletir sobre uma questão recorrente em seus filmes: qual o sentido da vida? Ele considera a natureza da morte em contraponto com a efemeridade da vida. A linguagem poética se apresenta pelo tratamento dado na relação de tempo e espaço fílmico. A narrativa é pontuada por um ritmo lento e câmeras estáticas que permitem uma maior exposição das ações dramáticas.

Os sete samurais (1954), considerado o maior sucesso da carreira do diretor, se passa no Japão do séc XVI em que camponeses assolados pelo constante ataque de saqueadores ao seu vilarejo, resolvem contratar sete *ronins* para defendê-los. Indicado ao Oscar de filme estrangeiro e vencedor do Leão de Prata em Veneza, este filme se destaca pela fotografia e pela performance dos atores durante as cenas da batalha. Sendo o filme

de maior exposição no exterior, serviu também de inspiração para a criação de *Sete Homens e um Destino* (EUA - 1960).

Influenciado pela morte de seu amigo, o compositor Fumio Hayasaka, e demonstrando preocupação pelos horrores causados pela bomba atômica em Hiroshima e Nagasaki, e pelos testes nucleares promovidos pela Rússia, EUA e Grã-Bretanha, em 1954, Kurosawa, resolve fazer *Crônica de um ser vivo* (1955). Neste filme o personagem Nakajima (vivido por Toshiro Mifune), apavorado pela insegurança da época, busca de toda forma sair do Japão com sua família em direção a América Latina declarando sua incapacidade de viver e trabalhar mediante o medo da contaminação.

Em *O Trono Manchado de Sangue* (1957), o diretor japonês se inspira na obra de Shakespeare, para recriar no Japão medieval a história de Macbeth. Este é considerado uma das mais importantes traduções já realizadas da literatura para o cinema. Neste filme, Kurosawa nos apresenta mais um de seus aspectos ligados à natureza do poético na cinematografia, pois recria por meio de imagens, uma obra proposta para um suporte dramático e literário, demonstrando mais uma vez, sua aptidão pela interlocução artística.

Repetindo os mesmos procedimentos de produção de *Idiota*, Kurosawa recria *Ralé* (1957), de Gorki de maneira literal, apenas filmando a peça e não utilizando o processo de tradução intersemiótica que vislumbramos em *O Trono Manchado de Sangue*.

Posteriormente o diretor filma a *Fortaleza Escondida* (1958), que retrata a crise social no Japão do séc XVI. Este é mais um filme de época produzido no estilo de Kurosawa em que se valoriza a cena de batalha e dos vícios do ser humano como a ganância e a covardia.

No filme *O Homem Mau Dorme Bem* (1960), Kurosawa atém-se a uma forte influência do gênero *noir* e tem sua inspiração em *Hamlet*, de Shakespeare, em que a trama gira em torno da investigação de um filho desconfiado da versão dada à morte de seu pai.

Em *Yojimbo* (1961), o diretor mistura o estilo “western-oriental” com aspectos da comédia satírica. O enredo conta a história de um *ronin* que percorre o mundo solitariamente. Chegando a um vilarejo, o personagem vivido por Toshiro Mifune encontra duas facções criminosas que exploram com violência os moradores do povoado. Em busca de dinheiro e explorando a intriga entre os dois grupos rivais, o *ronin* oferece seus serviços

para os dois clãs. Este filme inspirou Sergio Leone a produzir *Por um Punhado de Dólares* (Itália - 1964), com Clint Eastwood, lançando assim a modalidade western-spaguetti.

Sanjuro (1962), também remonta o mesmo gênero narrativo (*western-oriental*) de *Yojimbo*, porém não tem boa aceitação do público como o anterior.

Dando continuidade as suas produções ocidentalizadas, Kurosawa lança *Céu e Inferno* (1963), um suspense japonês que conta a história de um executivo na tentativa de solucionar o seqüestro de uma criança. Este filme é ao mesmo tempo uma reflexão social sobre a ganância do ser humano e o processo de industrialização do mercado capitalista.

Sempre buscando enfatizar o veio moral de seus filmes, Kurosawa trabalha com a redefinição do olhar do homem sobre o mundo que o cerca, tentando recuperar a confiança e a esperança na relação entre os homens. Este é o tema do filme *Barba Ruiva* (1965), em que um jovem médico redefine o sentido de sua profissão na tentativa de curar seus pacientes.

Após uma crise econômica na década de 1960, Kurosawa fundou um estúdio e voltou a realizar filmes. Em *Dodeskadem* (1970), o diretor traduz para o cinema uma série de contos literários que denunciam as mazelas de um conjunto de moradores de uma favela em Tóquio.

Em 1975, Kurosawa realiza o filme intitulado *Dersu Uzala* em que o diretor busca relacionar o tema do meio ambiente em contraponto com a modernidade. É considerada uma obra de cunho antropológico onde interagem elementos da linguagem poética na narrativa cinematográfica. Dersu é um caçador que vive na floresta em harmonia com a natureza, mas seu universo existencial entra em conflito quando se apega à amizade do Capitão Arseniev que em uma expedição o leva para a cidade. Neste filme o tema de maior profusão simbólica é a relação entre o homem e a natureza.

Kagemusha - a sombra do samurai (1980) é um dos trabalhos de maior expressividade visual de Kurosawa. Talvez tenha surgido neste momento uma de suas principais características poéticas, ou seja, a valorização da montagem dentro do plano como forma de apresentação estética em que o figurino e a cenografia configuram dentro do quadro fílmico uma imagem rica em cores e formas. O filme se passa no Japão feudal em que um ladrão recebe a proposta de se fazer passar por um líder de um clã poderoso. A perfeição está na reconstituição histórica do Japão do séc XVI.

Ran (1985) é uma versão do *Rei Lear* de Shakespeare no Japão medieval. Novamente o apuro sobre a montagem e composição de cena são os elementos mais marcantes neste filme, além das impecáveis seqüência de batalhas. Neste filme, o diretor busca explorar os temas da família em contraponto a valores como a riqueza e o poder. Neste caso um líder de um poderoso clã, na Idade Média, em vez de nomear um seu sucessor, decide dividir sua fortuna e suas terras entre seus três filhos, provocando assim, uma disputa que findará na guerra pelo poder. Novamente a questão moral da família está sendo discutida na construção narrativa.

Em 1990, Kurosawa lança *Sonhos*, uma espécie de síntese temática de seus trabalhos já realizados, em que o diretor abarca em oito episódios a relação entre a poesia, a história e a cultura japonesa, e o cinema. Posteriormente, filma *Rapsódia em Agosto* (1991), uma espécie de reencontro de gerações a partir do tema da bomba atômica em Nagasaki. Este filme em especial, conta com a participação do ator norte-americano Richard Gere.

O último filme dirigido pelo diretor japonês é *Madadayo* (1993) em que Kurosawa remonta experiências vividas por ele em sua infância, pois a história retrata a relação entre um professor e seus ex-alunos quando decide deixar de dar aulas para se dedicar à profissão de escritor. Novamente, o diretor resgata a temática da solidariedade frente aos problemas enfrentados pelo personagem do professor ao perder sua casa durante guerra.

Após sua morte em 1998, Kurosawa além de deixar suas marcas na produção cinematográfica japonesa, deixou também uma obra significativa para a história do cinema mundial.

Em 1999, o diretor Takashi Koizumi filma o roteiro *Depois da Chuva*. Projeto até então inédito para o público, com roteiro que Kurosawa se preparava para filmar, este filme acaba sendo uma espécie de homenagem ao mestre o cinema japonês.

Em quase toda a sua obra, Kurosawa busca se ater a alguns temas recorrentes, como: a relação entre o homem e a natureza, o embate entre a tradição e a modernidade, os traumas causados pela ação das bombas nucleares, os horrores da guerra, as mazelas sociais, a história e sua relação com os samurais, a rigidez das condutas sociais no Japão e a infância. Veremos mais adiante como estes temas serão abordados em *Sonhos*, em que o diretor busca sintetizar elementos filosóficos, culturais e políticos marcantes em toda sua filmografia.

O POÉTICO NA FILMOGRAFIA

Procurando demonstrar a presença do poético no tratamento dado à linguagem nos filmes de Kurosawa, selecionamos três obras que exemplificam a composição do que podemos chamar de poética cinematográfica. Em cada uma poderemos perceber aspectos que relacionam a linguagem poética em interação com a narrativa, com o processo de tradução intersemiótica entre literatura e cinema, na relação de interatividade artística presente na linguagem fílmica, e na simbologia das imagens cinematográficas.

Rashomon

Inspirado nos contos do escritor japonês Akutagawa, falecido em 1927, *Rashomon* é considerado uma das obras mais conhecidas da filmografia do diretor Akira Kurosawa. Este filme marca o primeiro grande impacto de Kurosawa no Ocidente – ganhou o Oscar de melhor filme estrangeiro e o Leão de Ouro no Festival de Veneza de 1951.

No Japão medieval, uma mulher é violentada e tem seu marido assassinado. A história, que envolve diversos personagens, é descrita segundo a perspectiva de cada um dos envolvidos. O filme desmantela o que poderia ser chamado de narrativa tradicional de um filme sobre samurais, redefinindo a ação de um crime por meio de diferentes pontos de vista e conflitantes versões. Destaque pode ser dado para os enquadramentos e a fotografia em preto-e-branco de Kazuo Miyagawa, constante parceiro de Kurosawa. Filmado em 35 mm, com duração de 122 min, *Rashomon* é estimado, juntamente com *Os Sete Samurais* e *Viver*, como uma das obras-primas do cinema japonês.

Inicialmente, *Rashomon* teve grandes dificuldades para sua distribuição, pois a produtora responsável, Daiei, não depositava nenhuma esperança de sucesso neste empreendimento. Acreditava-se que *Rashomon* não tinha uma história clara a ser contada. O filme, que trabalha com diferentes suportes temporais, é sem sobra de dúvidas uma das expressões do que buscamos definir como poética narrativa no cinema.

Tendo como suporte narrativo a literatura, Kurosawa inspirou-se, livremente, em dois contos do escritor japonês Akutagawa para realização de seu filme, *Rashomon* e *Num Bosque*. O filme trabalha com linhas temporais distintas e tem sua história narrada pelo

depoimento do Padre, do Lenhador, da Mulher, do Bandido e do Marido morto (através de um médium).

O filme começa com a imagem de um templo decadente, em PG (Plano Geral) fechado, cujas estruturas estão em destroços. Dois homens se protegem da forte chuva que cai sobre os telhados em ruínas. Percebe-se logo que são a figura do Padre e do Lenhador, ambos estão abismados pelo impacto da história que acabam de vivenciar. Neste momento entra em cena a figura de um mendigo, que posteriormente veremos que se configura como sendo uma espécie de parasita da tragédia, que, ao ouvir os murmúrios do lenhador – “Não... Não entendo” se aproxima para dar início aos questionamentos que disparam os indícios da história.

De forma resumida, o argumento de *Rashomon* se define como sendo a trama policial do assassinato de um homem contado pelas versões de um Padre, de um Lenhador, de uma Mulher, de um Bandido e o de um morto (através de um médium). A parte central do filme é uma história relatada por quatro pessoas, de formas distintas. Configura-se como elemento da tragédia as relações que permeiam o triângulo diegético entre o Bandido, a Mulher e o Marido. Quase sempre os fatos são relatados do ponto de vista de um dos envolvidos cujas interpretações sobre os fatos não coincidem.

A trama se inicia com a declaração do Lenhador ao mendigo e posteriormente à polícia. Ele conta que ao caminhar na floresta em busca de lenha, avistou um chapéu feminino, posteriormente um chapéu masculino, e em seguida uma corda e um punhal, foi quando se deparou com o corpo de um homem morto entre as folhas da mata. Em seguida, surge a imagem do Padre dando seu depoimento no pátio da polícia, relatando que havia visto o homem, enquanto vivo, na companhia de sua mulher e de seu cavalo. De princípio, ambos não tinham nada a relatar sobre os acontecimentos, pois não teriam vivenciado o assassinato.

O terceiro depoente é um homem que diz ter conseguido capturar o famoso assassino Tajomaru. Em uma de suas melhores interpretações para o cinema, o personagem do Bandido é vivido pelo ator Toshiro Mifune (Tajomaru), e que acaba sendo o quinto depoente. Este ao contar sua versão dos fatos, confessa que foi ele quem matou o Marido e estuprou a mulher.

Porém, posteriormente surge a versão da Mulher, que desmente a história contada por Tajomaru, e diz ter sido estuprada pelo Bandido na frente do Marido, mas que diante do desdém do seu amante, tomada por fortes sentimentos, desmaiou e quando voltou a si o Marido estava morto.

A terceira confissão dos fatos se materializa na versão do Marido morto pela voz de uma médium, esta faz o elo entre o mundo dos mortos e dos vivos. O Marido acusa a Mulher de prostituta e de ter se apaixonado pelo Bandido, fazendo com que sua única saída honrosa tenha sido suicidar-se.

O desfecho passa a existir quando o Lenhador, tomado por culpa resolve relatar o que realmente havia visto. Ele confirmou que o Bandido matou o Marido, mas atribui este fato às indolentes provocações da mulher, acusando os dois homens de covardes por não lutarem por ela. Ambos covardemente iniciam uma luta desastrosa, que finda na morte do Marido. O Lenhador teria roubado o valioso punhal do falecido e por isso não contou nada à polícia.

Em todos os trabalhos de Kurosawa existe a preocupação com o conflito entre ilusão (a reação dos três e suas histórias) e a realidade (o estupro e assassinato como tais). Fazer algo é perceber que aquilo é muito diferente do que se havia pensado que seria. Ter feito algo e depois se ver compelido a explicar completo o ciclo porque também isso é (igualmente) diferente daquilo que foi a coisa em si. Numa experiência traumática (assassinato, paixão, falência, estupro), a realidade escapa ainda mais facilmente.

Podemos agora apontar várias razões para os cinco terem visto e ouvido as coisas que viram e ouviram. Todas as histórias têm em comum um elemento – o orgulho. Tajomaru está orgulhoso por ter (talvez) assassinado; o Marido (pois agora temos todos os motivos para crer que os mortos falam) está orgulhoso por ter suicidado; o Lenhador está orgulhoso por ter visto e furtado. Orgulham-se dessas ações e sabemos disso porque insistem sobre elas. Só confessamos aquilo de que nos orgulhamos aberta ou intimamente, razão pela qual há raros arrependimentos sinceros. Mas as razões para esse orgulho, como sugeriu Parker Tyler em sua excelente análise desse filme, não são aquelas com as quais nos deparamos normalmente.⁶⁴

Rashomon é um filme que apesar da trama ocidentalizada, reflete as crises e angústias vividas pela sociedade no Japão moderno com a perda gradativa dos valores morais e cívicos. O Padre é o único personagem que sofre aspectos desta crise existencial japonesa. De certa forma, ele é o interlocutor de Kurosawa dentro do filme, traduzindo as

⁶⁴ RICHIE, Donald. *Os Filmes de Akira Kurosawa*. p.75.

inquietações do autor sobre a situação trágica do mundo moderno. O fato de o filme ser contextualizado no Japão feudal torna-se apenas um ingrediente estético, pois a situação vivida pelos personagens é característica de qualquer tempo histórico.

Por outro lado, o filme revela traços da aplicação de uma linguagem poética aplicada a sua construção narrativa. Ao longo do filme, as imagens com câmera na mão pontuam a subjetividade do olhar dos personagens e do narrador criando um efeito impressionista e recriando a atmosfera de acusação e suspeita sobre os envolvidos no assassinato. Os planos e contra-planos são também, utilizados para sugerir a triangulação da trama que envolve uma mulher, um bandido e um homem.

Outra metáfora utilizada por Kurosawa no filme, é a da brisa que desperta o Bandido e revela a beleza da Mulher em cima do cavalo. O recurso utilizado neste momento é do reflexo das sombras das folhas no rosto de Mifune reverenciando a presença da mulher que desperta a virilidade do homem adormecido.

A utilização de campos e contra-campos procura envolver o espectador na gama de sentidos que se compõe na relação entre o Marido, a Mulher e o Bandido.

O filme está repleto de composições triangulares magistrais, muitas vezes uma seguindo a outra, o quadro contendo a Mulher, Marido, Bandido, mas sempre em diferentes relacionamentos composicionais um em relação aos outros. Quando os críticos japoneses mencionam a técnica de “cinema mudo” de Kurosawa, referiam-se à sua grande confiança na composição – que nesse filme se tornou e ainda continua sendo um dos elementos mais fortes de seu estilo cinematográfico.

⁶⁵

A utilização de fusões tem como objetivo marcar a passagem de tempo na narrativa, mas apesar deste recurso, Kurosawa busca demonstrar que uma simples interpretação pode nos dar a mesma impressão. No momento em que a médium está invocando o espírito do Marido, os gestos demonstram que este está já há algum tempo aguardando pela possibilidade de se expressar.

Alem disso, *Rashomon* tem como primazia o trabalho com tempos narrativos distintos, ou seja, temos contato com o tempo dos relatos, dos acontecimentos e o chamado presente narrativo em que a história se inicia e se consuma.

⁶⁵ RICHIE, Donald. *Os Filmes de Akira Kurosawa*. p.77.

A preocupação de Kurosawa com o tempo (a preocupação de qualquer diretor sério) começou com *Rashomon*. Há dois tipos de tempo com os quais ele se ocupa – com os quais qualquer outro diretor se ocupa. Um é o tempo aparente – o tempo consumido pela narrativa. O outro é aquele também apreciado pelo público. *Rashomon* é uma série de flash-backs, todos eles verdadeiros e falsos ao mesmo tempo; *Viver*, por outro lado, é um filme onde o flash-back leva a outro flash-back – a cena em que o pai encontra o taco de beisebol, lembra-se do jogo, da operação, do hospital, da ida do filho para guerra. A segunda metade de *Viver* é uma série de flash-backs, à moda de *Cidadão Kane* (um filme que Kurosawa ainda não vira), que reconstróem a vida do herói. O segundo tipo de tempo é aquele ao qual nenhuma platéia está atenta – este é criado na alquimia da sala de montagem, e há um ditado que diz que Kurosawa leva quase tanto tempo para montar quanto levou para rodar o filme.⁶⁶

Além disso, também está presente a influência do teatro ancestral Kabuqui em que a cenografia obedece a uma ordem não hierarquizada dos elementos em cena. São utilizadas poucas locações, tendo em vista que a maior parte do enredo ocorre apenas em três lugares, o pátio da delegacia de polícia, a floresta e o templo em ruínas.

Há fortes indícios de que este filme somente tenha alcançado a adesão do público mundial, após ter sido premiado no Festival de Veneza, pois pelo que se sabe o público japonês não o aceitou de maneira convincente. *Rashomon* certamente é um filme que busca envolver em sua estrutura narrativa elementos próprios da transgressão poética.

Quando atribuímos o termo poético a alguma obra, certamente é porque esta obra conseguiu abarcar uma gama de significados próprios da linguagem utilizada na poesia. Desta forma, a maneira como são utilizados os recursos temporais, o posicionamento e a angulação da câmera, a performance dos atores e a montagem dos elementos em cena (dentro do quadro), certamente demonstra a aplicação informal do poético neste filme. Além disso, Kurosawa converte os depoimentos dos personagens numa espécie de mosaico de inverdades, cuja estratégia é ter em sua estrutura narrativa a finalidade de revelar um veio moral, ou seja, apontar que não existem verdades absolutas, a não ser mentiras escusas nas quais os personagens se apóiam para sobreviver.

⁶⁶ RICHIE, Donald. *Os Filmes de Akira Kurosawa*. p.78.

O Trono Manchado de Sangue

Inspirado na peça *Macbeth* de Shakespeare, *O Trono Manchado de Sangue* foi filmado em 1957 pelo diretor japonês Akira Kurosawa em uma bem sucedida tradução da literatura para o cinema. Ao terminar *Rashomon* (de 1950), Kurosawa pretendia filmar *Macbeth*, mas acabou adiando sua realização devido ao fato de Orson Welles ter noticiado o lançamento de sua versão sobre a peça.

Tomando a perspectiva dramática do cinema *jidai-geki*, ou seja, filmes de época, Kurosawa buscou integrar na composição do filme características do simbólico Japão Medieval, apegou-se à simplicidade das imagens e à construção de um cenário que lhe fornecesse aspectos culturais figurativos. Kurosawa dedicou-se a reconstituir os detalhes arquitetônicos da trama que permitissem ao espectador emergir num realismo do Japão na Idade Média.

O Trono Manchado de Sangue conta a história do General Washizu (*Macbeth*), interpretado pelo ator Toshiro Mifune, que voltando vitorioso de uma batalha em defesa do rei, e acompanhado de seu amigo, General Miki (o Banquo, de Shakespeare), encarnado por Minoru Chiaki, se vêem perdidos em uma floresta. Em meio a um labirinto de árvores, Washizu e Miki deparam-se com uma misteriosa cabana, e dentro dela uma feiticeira que profetiza a ascensão do poder pelo General Washizu. Para Miki a feiticeira prevê uma lenta, porém gloriosa tomada do poder, em que reinarão seus filhos.

Impelido pela esposa, Asaji (Isuzu Yamada), a quem contou a profecia, Washizu elimina o imperador e ocupa-lhe o trono. Miki será o segundo alvo de sua saga pelo poder. Washizu manda um soldado assassinar o antigo amigo, mas este falha ao deixar escapar o filho de Miki. No segundo momento de encontro com a feiticeira, esta diz a Washizu que ele será invencível enquanto a floresta não se mover.

Tomado pelo desespero e a obsessão pelo poder, Washizu começa a ter alucinações com o cumprimento da profecia. O filho de Miki, acompanhado por uma legião de súditos e soldados insatisfeitos, ataca o castelo, camuflando os guerreiros com pedaços de árvores da floresta. Asaji é morta e Washizu é violentamente assassinado por uma tempestade de flechas que fúram seu corpo.

O Trono Manchado de Sangue é um exemplo concreto de tradução intersemiótica entre literatura e cinema. Quando falamos de tradução de um gênero artístico para outro, acreditamos ser necessário haver um envolvimento entre as obras, tanto do chamado texto original, quanto do produto da criação provinda pelo processo de tradução intersemiótica. No processo de tradução artística devemos levar em consideração os fatores constitutivos da narrativa, e concomitantemente da linguagem em que será aplicada.

No caso de *O Trono Manchado de Sangue*, a tradução feita da obra original de Shakespeare tem como idéia central o seu argumento, mas não se prende a ele quando ocorre a sua transposição para o *écran*. Desta forma foi preciso abdicar de determinadas funções narrativas para que fosse possível recriá-las em um outro universo lírico, o cinema. Caracterizou-se então, um cenário físico e histórico, ou seja, o Japão Medieval; captou-se a essência do enredo (da trama); houve um desapego da obra original podendo reinterpretá-la a partir da compressão dos aspectos dicotômicos entre os gêneros artísticos adotados; e buscou-se um comprometimento ético com a obra original, ou seja, *Macbeth*.

Assim sendo, Kurosawa conseguiu de forma muito peculiar elevar conceitualmente a obra de Sakespeare, mas como estamos falando de dois universos socioculturais distintos, o diretor acabou se deparando com alguns desafios de tradução conceitual:

Nesse filme, o problema era como adaptar a história à mentalidade japonesa. A história é bastante compreensível, mas os japoneses tendem a pensar diversamente sobre coisas como bruxas e fantasmas”. A idéia de um fantasma vingativo é bastante comum, como nos inúmeros filmes Kaidan. Alias, não existem fantasmas sem propósito como no Ocidente. Mas a idéia de um trio de bruxas malévolas está bem longe da imaginação japonesa. As bruxas, o feiticeiro, são, na verdade, sacerdotes, corporificações de uma natureza nem boa nem má. São adivinhos e videntes que tentam sondar o futuro, mas a maldade gratuita das bruxas de Shakespeare é inconcebível.⁶⁷

Outro desafio atribuído a Kurosawa, na realização de seu filme, foi caracterizar a ação dos personagens ao se depararem perdidos na floresta. Uma ação que num texto literário se torna possível no cunhar de uma frase, ou em uma oração verbal, no processo de construção imagética se percebe um pouco mais complexa. O cineasta japonês utilizou técnicas envolvendo ângulos de câmera e a interpretação dos atores, para construir a intenção da cena. Kurosawa focalizou a ação da cena em uma árvore específica que,

⁶⁷ RICHIE, Donald. *Os filmes de Akira Kurosawa*, 1979.

confrontada com os movimentos repetitivos dos personagens, nos conduziu à sensação de desorientação.

Kurosawa se inspirou em técnicas do teatro ancestral japonês Nô para dirigir a atuação dos movimentos dos atores. Desta forma o diretor aliou dramaticidade com movimento. No teatro Nô a forma como os atores se deslocam no palco é predeterminada, todos os movimentos têm uma espécie de limite dramático. A personagem Asaji (no papel de Lady Macbeth), está sempre vestida com um quimono que limita seus movimentos em cena. Seus braços e mãos estão sempre posicionados para dentro da roupa, o que representa a avareza e a maldade que carrega nas mãos. Durante o filme seu papel é de fomentadora do conflito, ou seja, de mulher má e transgressora da ética na trama e narrativa do filme. Outro aspecto interessante é a maquiagem e as roupas utilizadas no figurino, utilizadas para sugerir a máscara e as vestimentas características do Nô.

O Nô é um estilo de representação teatral em que, além dos movimentos dos atores no palco serem predeterminados, os elementos presentes em cena se caracterizam por ter o mesmo nível de importância, ou seja, estão dispostos de forma não hierarquizada. Kurosawa se mune de planos gerais fechados, mas sem utilizar o método dramático do *Close-up* (como é visto na cena da morte de Washizu). O diretor busca com isso salientar todos os elementos presentes em cena, como forma de impor um certo distanciamento entre espectador e filme.

Além do teatro Nô, Kurosawa trabalha com uma série de elementos da linguagem cinematográfica, de forma não excessiva, para alcançar os níveis de tensão dramática que a trama necessita para se desenvolver.

Visualmente o filme é maravilhoso, pois é feito de muito pouco: neblina, vento, árvores, névoa – a floresta e o castelo. Raramente se viu um filme branco e preto tão branco e preto. Ele se impõe restrições propositadamente. As últimas pontuações que se permite são o corte simples e o wipe. Não há fusões, aclaramentos, escurecimentos, nada suave, nada fluente, nada amorfo. Tudo é rigidamente estabelecido. O estandarte de Washizu traz o emblema totêmico da centopéia predadora; a bandeira do inocente Miki traz um coelho. Eles são como são, preestabelecidos, rotulados. Não há escapatória, as limitações estão em todos os lugares e tanto a floresta, como o castelo, são como labirintos.⁶⁸

⁶⁸ RICHIE, Donald. *Os filmes de Akira Kurosawa*, 1979.

Um outro fator marcante nos filmes de Kurosawa é seu veio moral. Quase todos os filmes do diretor japonês revelam em seus personagens as dificuldades presentes nas reflexões sobre a vida cotidiana. São histórias que detêm sobre si uma atribuição ética como nos diz o próprio Kurosawa:

Sempre falo a mesma coisa vez após vez. Por que é que os seres humanos - pergunto eu - não conseguem conviver uns com os outros com maior boa vontade?⁶⁹

Em *O Trono Manchado de Sangue* percebemos nitidamente que os personagens se caracterizam por serem sensíveis, inteligentes, compassivos e obstinados por seus destinos. Eles são submetidos às lições e regras de convivência no mundo, e deixam de acreditar na existência da bondade, tendo então que transgredir suas próprias convicções para prosseguir vivendo em busca de seus objetivos.

O General Washizu é o personagem que é provido desta função moral no filme. Sua vida de honrado guerreiro sucumbe diante da covardia e dos seus atos desleais e egoístas. Assim sendo, ele paga o preço com uma morte aterrorizante no final.

Dersu Uzala

Filmado em 70mm, *Dersu Uzala* é baseado na obra do soldado e explorador russo Vladimir Arseniev, cujos relatos de suas experiências envolvem o trabalho de mapeamento territorial nas fronteiras da Rússia e Manchúria. *Dersu Uzala* é um filme voltado para a compreensão antropológica dos valores que envolvem o relacionamento do homem e a natureza. Dirigido por Akira Kurosawa, em 1975 (Sibéria), *Dersu Uzala* foi financiado pelo governo da União Soviética devido a disputas políticas em torno da região da Sibéria, território rico em recursos naturais e precariamente explorado.

Em 22 de Dezembro de 1971, Kurosawa tentou suicidar-se. Esta atitude talvez aparentasse um comportamento anormal visto por olhos ocidentais, mas na cultura japonesa trata-se de uma ação louvável e honrosa. Muitos artistas japoneses buscaram no suicídio

⁶⁹ RICHIE, Donald. *Os filmes de Akira Kurosawa*, p.120.

uma forma de manter a dignidade de sua obra. A morte é vista como um rito de passagem pelo ciclo infinito da vida, e uma maneira de valorização da própria vida.

Kurosawa vivia uma grande crise em seu processo de criação artística. Após o lançamento de *Dodeskaden* e seu sucessivo fracasso de bilheteria no Japão, Kurosawa sucumbiu em uma séria crise de identidade criativa. Imaginando não ter mais garra e inspiração para grandes realizações, Kurosawa pensou ter chegado ao fim de sua carreira.

Sobrevivendo a uma série de cortes de gilete, algo que foi tomado como milagroso na época, Kurosawa ressurgiu tomado por novas atitudes e um comportamento estarrecedor. Entrevistas, comerciais e aparições televisivas com cunho mercadológico, que antes do suicídio frustrado era tido com temor e ojeriza, tornaram-se fenômenos constantes no dia-a-dia do respeitado diretor.

Pelo olhar do diretor japonês, o Japão de sua época sofria de perda de valores relacionados com a natureza e suas raízes culturais. Todo o trabalho realizado em *Dersu Uzala* procura então identificar a perda de sensibilidade humana no tato com a natureza. O paradigma existente entre o chamado “Progresso” civilizatório e a degradação ambiental, estão presentes ao longo de toda ordem temática do filme, como enfatiza Kurosawa:

O relacionamento entre seres humanos e natureza vai de mal a pior... eu queria que as pessoas do mundo inteiro ficassem conhecendo esse personagem soviético-asiático que vivia em harmonia com a natureza... creio que as pessoas deveriam ser mais humildes, pois somos parte dela e devemos nos harmonizar com ela. Se a natureza for destruída, os seres humanos também serão. Portanto, podemos aprender muito com Dersu.⁷⁰

A partir das palavras de Kurosawa, percebe-se o que levou o diretor à feitura de um filme que ressaltasse princípios éticos e humanísticos em contraponto com a futilidade que assola as relações sociais entregues aos vícios, ao egoísmo e à corrupção.

⁷⁰ RICHIE, Donald. *Os filmes de Akira Kurosawa*. p. 201.

Caracterização

O filme começa e termina com uma referência à morte eminente do personagem principal, e curiosamente é demarcado por datas expostas em tela inteira. O corpo do filme é dividido em quatro etapas: a chegada do Capitão Arseniev em busca da sepultura do amigo Dersu, que já não pode ser identificada devido a presença de trabalhadores e máquinas devoradoras de florestas (1910). As etapas que se seguem são marcadas pelo início da relação entre Arseniev e Dersu. Em 1902 ocorre a chegada da primeira expedição de mapeamento e localização geográfica na região da Sibéria, um pelotão de soldados russos comandadas pelo Capitão Arseniev. A expedição vê-se perdida em plena montanha gelada e dá de encontro com Dersu Uzala que a princípio se parece com um peregrino nativo. Este momento é marcado pela relação que surge entre Arseniev e Dersu, que é de respeito e solidariedade. É repleta de simbolismo determinado a demarcar o território da ignorância humana a cerca dos mistérios da natureza.

A relação de aproximação de Arseniev com o mundo místico de Dersu é valorizada pelo momento em que, estando ambos perdidos em uma chapada, em plena tempestade de neve, Dersu, rapidamente, prepara, com sua habilidade cultural, um abrigo feito de um tripé e vegetação local. Este ato salva a vida dos dois e determina a relação amorosa entre os dois personagens.

Outro momento do filme é marcado pela volta de uma nova expedição, também liderada por Arseniev, para prosseguir no mapeamento da região. O reencontro entre Arseniev e Dersu é ressaltado por muita euforia e alegria dos dois grandes amigos. Nesta etapa, Kurosawa demarca a perda das forças espirituais de Dersu que é convidado a viver com Arseniev na cidade.

Dersu Uzala é um caçador provindo de uma tribo asiática denominada como “Dourada”, que sobrevive do que caça e colhe. Tendo perdido sua mulher e filhos devido a uma epidemia virótica, Dersu peregrina pelas montanhas da Sibéria estabelecendo uma relação de amor e sensibilidade com a natureza que o cerca.

Homem de baixa estatura e corpulento, Dersu torna-se a materialização do mito do bom selvagem. Todo o meio ambiente a sua volta é repleto de signos representativos da vida e da valorização da humanidade presente em cada criatura. Kurosawa buscava com

seu personagem evocar sentimentos que se achavam desapegados da sociedade contemporânea. Quando, logo nas primeiras cenas do filme, Dersu discute com a fogueira, para que está se cale para que ele e os soldados russos possam conversar, vemos nesta relação de interação do homem com a natureza, a referência a algo que esquecemos no passado, algo primitivo, que Kurosawa vê como puro e digno.

Metáforas e Simbolismos

Dersu Uzala é um filme repleto de signos poéticos e simbologias. A personificação da entidade “*Natureza*” é firmada na personalidade simples e ética de Dersu. Um homem que sente e respeita o ambiente que vive, pois é nas montanhas, nas florestas e nos seres que lá residem que se encontram os sentidos de uma vida harmônica.

O Capitão Arseniev simboliza o avanço tecnológico, o progresso, a degradação e o ser corrompido. A relação amorosa estabelecida entre Arseniev e Dersu surge como mecanismo de encontro entre estes dois mundos conflitantes. Arseniev é absorvido pela beleza do olhar primitivo. Seus poderes provindos da civilização nada valem perto da magnitude da natureza em Dersu. Kurosawa trabalha o tempo todo com panorâmicas e planos abertos com intenção de mostrar o quanto o ser humano é pequeno e insignificante diante da grandiosidade da natureza.

Ao tentar afugentar o tigre, o qual denomina Amba (espírito forte da floresta), Dersu se sente amaldiçoado, pois infringe uma das leis de sua cultura que é a de respeitar os tigres considerados animais sagrados. Corrompido pela lei dos homens com quem conviveu, Dersu sofre a perda de seus dotes vitais: a visão começa a falhar simbolizando a perda, ou o distanciamento cultural junto à natureza.

Quando levado para viver na cidade, Dersu sente-se enjaulado, sufocado, sem lugar. Tudo que era acostumado a fazer para expressar sua humilde existência lhe é negado e imposto pelos modos de vida da cidade. Impedido de viver ali, pede ao Capitão que o deixe ir; este lhe dá de presente uma espingarda, último modelo. Fruto da ambição humana, Dersu é assassinado quando tentam lhe roubar o rifle. A civilização mata pela sua própria relação de apego ao material mercadológico.

Dersu Uzala é uma obra que reflete a inquietude de seu autor. Kurosawa viu em Dersu a encarnação das angústias humanas que insistem em matar ou suprimir a natureza que lhes deu a vida. E a vida de quem detém algum conhecimento sobre os mistérios da natureza.

Minha águia de asas cinzentas, aonde você foi? / estou voando acima das montanhas distantes.⁷¹

⁷¹ RICHIE, Donald. *Os filmes de Akira Kurosawa*. p. 201.

ANÁLISE DE *SONHOS*

Como percebemos até agora, algumas manifestações do que procuramos chamar de poética cinematográfica se definem a partir da relação estabelecida entre os conceitos de Imagem Poética, Montagem, Interatividade Artística, na relação entre a poesia e a cultura japonesa com o cinema, e também, nas formas de apropriação do tempo e do espaço para construção de uma poética fílmica. Tal abordagem tem como pressuposto básico refletir sobre a presença de elementos poéticos na construção de uma narrativa cinematográfica. Nesse sentido, o objetivo desta investigação é identificar a importância de tais conceitos na constituição do poético em *Sonhos*.

Sabemos que os conceitos que estão defendidos nesta dissertação extrapolam os limites da análise que apresentaremos agora. Porém, o objeto a ser analisado no ajudará a compreender com maior facilidade a aplicação desses conceitos que poderão, futuramente, servir de subsídio teórico para investigações sobre a natureza do poético no cinema.

No caso de *Sonhos*, veremos que a presença da linguagem poética se vislumbra mais expressivamente nos episódios intitulados; *O Sol em meio à Chuva*, *O Pomar de Pêssegos*, *A Nevasca*, *O Túnel*, *Corvos e Povoado dos Moinhos*, em que a aplicação dos conceitos já mencionados ficará mais visível. Já o *Monte Fuji em Vermelho* e *O Demônio Chorão*, surgem como episódios complementares, ou seja, um é a continuação de outro. Ambos discutem o tema das explosões nucleares. Veremos que este filme é também uma espécie de cronologia temática da obra de Kurosawa, pois retoma vários debates já impulsionados em outros filmes, assim como cada episódio reflete um momento da história do Japão partindo desde o feudalismo aos dias atuais.

No caso de *Sonhos*, a compreensão sobre a natureza e as codificações de sentidos propostos por cada elemento presente em cena e na articulação dramática do filme, é apresentada de forma a elaborar uma representação do universo onírico proposto pelo tema.

A analogia entre a linguagem do filme e o discurso do sonho não se limita a esta dilatação simbólica e sentimental do significado de certas imagens. Tanto quanto o filme, o sonho amplia, isola detalhes representativos, produzindo-os no primeiro plano dessa atenção que eles mobilizam inteiramente. Do mesmo modo que o

sonho, o filme pode desenvolver um tempo próprio, capaz de diferir amplamente do tempo da vida exterior, de ser mais lento ou mais rápido do que este. Todas essas características comuns desenvolvem e apóiam uma identidade fundamental de natureza, uma vez que ambos, filme e sonho, constituem discursos visuais. Onde se pode concluir que o cinema deve transformar-se no instrumento apropriado à descrição dessa vida mental profunda, da qual a memória dos sonhos, mesmo que imperfeita, nos dá um bom exemplo.⁷²

Assim, percebe-se que a linguagem no cinema se aproxima da linguagem onírica pela imagem, que posteriormente definimos como sendo um importante elemento de interlocução artística e simbólica. Em *Sonhos* percebemos que não só a imagem, como toda a gama de representações artísticas que nela estão apoiadas, nos servirá para contemplar a presença do poético na narrativa.

Sem a pretensão de esgotar as discussões sobre a relação entre o poético e o cinematográfico na obra de Kurosawa, nem de menosprezar quaisquer dos estudos já realizados sobre o mesmo objeto, vamos nos ater a um texto analítico sobre as formas de expressão da chamada linguagem cinematográfica e sua relação com a arte poética, em especial nos oito episódios de *Sonhos*. Partiremos, então, dos critérios apresentados na primeira parte dessa dissertação:

Imagem Poética

A imagem poética em *Sonhos* está atrelada à valorização da composição dos elementos cênicos dentro do quadro e no plano fílmico. Em correlação à montagem dos componentes sonoros, dramáticos, cenográficos e de figurino, a imagem produzirá um efeito estético que alia a arte do teatro ancestral Kabuqui e Nô, as cores nas representações da natureza e das vestimentas, e as locações em confluência com elementos próprios das artes plásticas e da cultura figurativa japonesa.

Montagem

No caso do filme *Sonhos*, a montagem estabelece um diálogo com a linguagem poética ao conjugar elementos cinematográficos (som, cenário, interpretação, figurino e efeitos visuais) com a finalidade de composição de uma narrativa de cunho revelador sobre a natureza onírica de cada episódio, ou seja, neste caso o processo de montagem está na

⁷² EPSTEIN, Jean. *O cinema do diabo*. P.297.

articulação entre elementos que vão desde a montagem interna ao plano, ao aspecto que unifica os sentidos de cada episódio na conjuntura geral do filme, ou seja, vários episódios que tratam sobre temas distintos, mas que fazem parte de uma mesma estrutura narrativa.

Tempo e Espaço no Cinema

A relação poética entre o tempo e espaço cinematográfico em *Sonhos* revela-se pela forma como são articulados os elementos cênicos, dramáticos, de efeitos visuais e de montagem na busca de um diálogo entre cada episódio. Percebemos que há uma preocupação em manter cada seqüência fílmica independente, ou seja, cada um dos episódios contém uma noção de espaço tempo narrativo distinto, porém cada uma faz parte de um mesmo filme. O espaço é sensivelmente um elemento importante no filme, pois tem como função apresentar a multiplicidade de representações culturais aliadas à proposta estética em que os sonhos se desenvolvem. Porém a noção de tempo também é importante para a construção de uma possível linha cronológica entre os episódios, ou seja, o filme inicia com *O Sol em meio à Chuva*, representando um período feudal, e termina com *O Povoado dos Moinhos*, que por sua vez representa os dias atuais.

Haikai e o Cinema

A relação estabelecida entre o haikai e o filme *Sonhos* está na associação de elementos próprios da cultura figurativa japonesa tais como: a teatralidade, o laconismo de cada episódio, a busca pela unicidade do efêmero e a característica própria da linguagem poética e sua relação com a natureza.

Interatividade Artística

O processo de interatividade artística neste filme se apresenta pela presença de elementos do teatro Nô e Kabuqui, na relação indissociável com a pintura, na sugestiva arquitetura dos cenários, na referência à poesia, contos e clássicos da literatura, na proeminência da dança e na mixagem dos sons e da música presente na trilha sonora. A capacidade de síntese de elementos provenientes de outros suportes artísticos é o que situa *Sonhos* como uma obra de densa interlocução simbólica e de linguagem.

O SOL EM MEIO À CHUVA

No episódio denominado *O sol em meio à chuva* percebemos a presença de uma imagem poética na primeira seqüência do filme, em que Kurosawa nos apresenta uma imagem em PG (Plano Geral) da arquitetura de uma casa colonial japonesa de onde sai, pelo portão, uma criança. De princípio, notamos que as dimensões da casa, e a lente utilizada pelo fotógrafo para registrá-la, reforçam a condição da infância, ou seja, um contraponto entre as dimensões físicas de uma criança frente ao mundo que a cerca de forma grandiosa e imponente. Os figurinos os tradicionais quimonos japoneses e os tamancos utilizados como calçados, nos revelam que não se trata de uma história contada nos dias atuais, e sim, em algum tempo remoto.

Este episódio é destinado à contestação dos valores sociais japoneses, mas principalmente, à relação entre a infância e as responsabilidades da vida adulta.

A mãe da criança alerta seu filho de que está chovendo. Ela explica que, em dias de chuva com sol, as raposas que vivem na floresta costumam se acasalar e não gostam de serem observadas. Neste diálogo, percebemos a rigidez das condutas familiares no processo de educação japonês. A criança ignora a fala da mãe e se dirige à floresta onde possivelmente ocorrerá o ato de transgressão.

Nesta seqüência, em PGA (Plano Geral Aberto) o enquadramento da câmera busca valorizar a idéia de dimensões relacionando o tamanho da criança e das árvores que estão a sua volta. Toda a cena é marcada pela presença de uma névoa, que de certo modo nos remete à noção de onírico. O enquadramento trabalha com uma profundidade de campo que busca dimensionar os elementos em cena em proporções desiguais, o que traduz, com veemência, o universo de contemplação do autor, ou seja, a infância. A noção de tempo e espaço neste episódio é pontuada pela montagem dos ruídos provocados pelo som da chuva ao cair no chão e nos telhados da casa. O ruído constante do barulho dos pingos de chuva que caem do céu remetem ao silêncio do ato contemplativo do personagem frente ao mundo que está a observar.

Outro fator importante é o título do episódio, *O Sol em meio à Chuva*, que, além de ser um verso inicial de um poema visual que surgirá, busca também apresentar o contraste entre a natureza do ser na infância e as responsabilidades próprias do mundo adulto.

O primeiro símbolo que nos chama a atenção é o da conjugação entre o sol e a chuva – elementos em princípio opostos e que no filme são complementares. O sol é o elemento seco, fonte de calor, luz e energia, princípio vital. A chuva elemento úmido, por oposição ao sol, carrega em si a influência do céu sobre a terra. Misturadas essas duas espécies de polaridades, o conhecimento/ sol deverá acontecer em meio ao obscuro e indefinido representado pela chuva. A ausência de clareza na fala de exortação da mãe é um exemplo do encoberto em contraposição ao claro e visível.⁷³

A chegada da comitiva das raposas, em meio à névoa, cria o caráter de sonho e de uma imagem surrealista. Aqui percebemos uma certa composição das cores exaltadas pela vivacidade do verde da floresta e a ornamentação dos figurinos, tanto da criança, quanto das raposas. Assim, fica claro que existe uma busca pela criação de um universo mágico, próprio do olhar inocente de uma criança. O fato de as raposas serem pessoas humanas fantasiadas de raposas nos conduz ao universo figurativo da infância repleta de personagens caricaturais.

Outro aspecto que remonta à questão do poético está na representação figurativa dos personagens; os movimentos das raposas se assemelham às interpretações no teatro Nô, em que os movimentos são limitados. Os figurinos, também evocam a forte relação de Kurosawa com o teatro ancestral japonês; as raposas estão vestidas com roupas rituais e máscaras exuberantes.

A concepção de imagem poética está presente na montagem dos elementos cenográficos, na interatividade entre os sons dos tambores das raposas, nas interpretações e nas cores que compõe a cena. Por outro lado, fica evidente a natureza poética do enredo proposto. Uma criança vive o dilema das responsabilidades da vida adulta, ou seja, a perda da inocência que se dá pelo viés da transgressão. Como um poeta, Kurosawa aborda temas universais que são próprios da sociedade de sua época e o amadurecimento precoce dos jovens certamente é um dos temas que angustia o autor.

Há sutis movimentos de câmera, que apenas servem para direcionar o olhar do espectador para a magia dos movimentos cênicos. A trilha é composta por sons provenientes do folclore japonês que são impregnados de tons e semitons que nos induzem

⁷³ BARBOSA, Tereza Virginia Ribeiro. *O Mito como Pedagogia*. p. 02.

a um ambiente bucólico e abstrato. O ritmo marca a pulsação da narrativa, como se Kurosawa estivesse nos declamando um conto, ou um poema narrativo.

A montagem, aqui, é marcada pela relação que se estabelece com o tempo. No momento em que a criança adentra a floresta a narrativa fica mais lenta, pois há uma valorização do silêncio e dos ruídos que conduzem nossos olhares para um conjunto imagético de contemplação.

Logo após, o menino é surpreendido pelas raposas, que o pegam observando seu ritual. Apavorado, ele corre em direção a casa. Sua mãe o espera no portão, neste momento fica clara a questão da autoridade e da repreensão. Ela diz que uma raposa denunciou o ato desrespeitoso da criança. Agora, o menino terá de se matar, ou seguir em busca das raposas implorando um pedido de perdão. Nesta seqüência, há uma imagem em PD (Plano Detalhe) de um punhal de Haraquiri, utilizado para o suicídio no Japão e deixado pelas raposas para o menino.

O impacto causado pelo inesperado surpreende, mas ao mesmo tempo desvenda a natureza do tema abordado. Neste momento, ele pergunta, “mas como irei encontrar as raposas?”, e a mãe responde, “em dias de sol e chuva, costuma-se ter arco-íris, é lá que as raposas se localizam”. Estes são diálogos próprios dos contos e fábulas e de certa maneira, tencionam a narrativa causando a sensação de que não se trata de uma mãe normal, ou até mesmo de uma sociedade civilizada. É nesse sentido que o filme busca a reflexão de valores e princípios sobre os rumos da educação e da formação na sociedade japonesa.

A narrativa é disposta em quatro elementos: a advertência, a escolha, o caminho a percorrer e um provável castigo pelos erros cometidos. O conflito nos é apresentado no fio da navalha, momento em que o menino se depara com um dilema existencial, morrer ou redimir-se.

Conformado com seu destino, o menino segue em busca do arco-íris que se apresenta em uma imagem de PGA (Plano Geral Aberto) de um imenso campo florido, por onde caminha a criança. Nesta cena, o autor simboliza a grandiosidade do mundo perante os olhos inocentes de uma criança que leva nas mãos o punhal de Haraquiri conduzindo seu próprio destino e o surgimento da responsabilidade como elemento fundamental da vida adulta.

Está imagem é construída por Kurosawa através de efeitos especiais, que buscam tornar mais evidente a tonalidade das cores presentes no campo florido, e num processo de similitude poética, o diretor faz uma alusão ao arco-íris que conduz a criança a um mundo misterioso e imaginário. Sob a trilha musical inspirada numa peça do compositor russo Mikhail Mikhailovich Ippolitov – Ivanov, chamada *Esboço Caucásico nº 1*, executada por uma orquestra, o filme termina, mas deixa a dúvida sobre qual seria o final desta história.

Os elementos que identificamos neste episódio, que conduzem a uma análise sobre a imagem poética, são apresentados através dos elementos cenográficos, pela diversidade das cores que remontam o universo da infância, pela profundidade de campo, enquadramentos e pelo tratamento dado por efeitos especiais na imagem.

A montagem está presente na forma como são articulados os elementos sonoros (a trilha e os ruídos), a movimentação dos atores (remetendo a limitada interpretação do Nô e Kabuqui), pelos efeitos visuais (como a névoa e o arco-íris produzido por efeito de cromasqui), os movimentos de câmera e angulações. Também, percebemos a presença de uma montagem dentro do plano que procura valorizar objetos simbólicos que sugerem a relação com a linguagem poética como o enquadramento de uma criança em meio a gigantescas árvores de uma floresta. O ritmo também é fornecido em função da mixagem sonora, o que define uma relação de interface entre tempo e espaço, na busca pela composição de uma linguagem onírica.

Como em um Haikai, a síntese das informações é uma das características adotadas por Kurosawa, ou seja, ele nos conduz a uma análise concisa sobre questionamentos complexos da existência humana, como a transição da infância para vida adulta, mas de maneira precisa e densa. O episódio acaba em fade out, efeito que Kurosawa utiliza para pontuar o término de cada episódio. Este efeito se repete em todos os episódios assinalando o desfecho de um sonho para o início de outro.

O POMAR DE PÊSSEGOS

Este episódio reflete a visão do diretor sobre a questão do desmatamento da natureza e dos valores morais da sociedade japonesa.

O filme começa com uma seqüência em PP (Primeiro Plano) com corte para um PGF (Plano Geral Fechado) em que o diretor busca apresentar o ambiente em que se desenvolve a ação, ou seja, uma casa tradicional japonesa de uma família de classe média alta. Neste primeiro momento já temos uma relação de identidade com a arquitetura, pois a montagem cenográfica apresenta o protagonista entre meninas vestidas de quimonos coloridos e os bonecos dos sacerdotes japoneses decorando a sala. Neste momento também se faz uma referência às tradições culturais japonesas representadas pelos bonecos que remontam ao reinado dos ancestrais japoneses.

O menino sente a falta da presença de um das amigas da irmã, quando vai oferecer-lhes doces de sobremesa. Conduzido pela aparição desta suposta menina vestida de rosa, que de início aparenta ser um espírito, nosso protagonista vai sendo levado para fora de sua casa. Ela o conduz em direção a um local onde havia um pomar de pessegueiros.

Chegando, o menino se depara com uma comitiva imperial, que relembra os bonecos que decoravam sua casa como personagens em um altar. Nesta seqüência, verificamos uma nítida referência a um outro nível de realidade, afinal de contas, os personagens são a re-configuração de bonecos na imaginação da criança remetendo novamente ao tema fundamental do filme, os sonhos.

Os bonecos que outrora estavam na sala de estar, agora tomam vida encarnando os espíritos da floresta. Eles vêm alertar o menino sobre as conseqüências do desmatamento provocado pelo corte dos pessegueiros daquele antigo pomar.

O *Dia dos Bonecos* é um momento de celebração da florescência dos pessegueiros. Os bonecos, no Japão, são elementos simbólicos pertencente ao universo sagrado e religioso, neste caso são tomados como a personificação dos espíritos da floresta.

A imagem poética está presente na ordenação dos elementos cênicos e da montagem relacionando cores, dança, música e paisagem. Os personagens se organizam de forma a compor em um plano, as cores do arco-íris, representando a esperança. Também nos lembra uma pintura surrealista, a imagem de uma criança frente a uma comitiva de bonecos gigantes que dançam em uma montanha.

Neste episódio o aspecto mais marcante na interlocução com o poético é sem dúvida a montagem do quadro cênico remetendo às artes plásticas e a própria coreografia presente nas danças dos personagens. Podemos dizer também que os movimentos que compõem a

coreografia também têm grande influência do teatro ancestral Nô e Kabuqui em que os movimentos são predeterminados e limitados ao espaço cênico.

Os movimentos de câmera são sutis e buscam valorizar a coreografia e os figurinos. A imagem que nos toma a visão é figurativa, pois representa elementos do folclore japonês que simbolizam a natureza. A trilha sonora é uma música folclórica composta de tambores, cordas, sopros e percussão, que por sua vez produzem uma polifonia que nos induz ao clímax peculiar das trilhas teatrais japonesas. À medida que a dança vai tomando conta da cena, algumas pétalas de pessegueiro (flor rosa) começam a cair, e vão preenchendo a imagem como uma cortina de flores. Este momento de metamorfose faz a alusão ao processo de revelação do personagem que se vê sozinho em uma área que anteriormente teria sido um pomar. Kurosawa utiliza-se da chuva de pétalas para, através do corte, transformar a paisagem e o cenário. Podemos dizer que este recurso adotado pelo diretor revela uma proposta de interlocução poética entre o cinema e o teatro, ou seja, na tradição do teatro, quando há a mudança de cena a cortina se fecha para que sejam possíveis as alterações do cenário, assim como a cortina de pétalas de *O Pomar de Pêssegos*.

Como veio moral, próprio das poesias japonesas, Kurosawa finaliza deixando apenas na seqüência a imagem da menina do início do filme, que simboliza a esperança, transformando-se em um pequeno pessegueiro e o olhar da infância no protagonista perplexo ao se deparar com aquela situação.

Neste episódio os elementos que têm maior interlocução com a linguagem poética apresentam-se na interatividade artística, ou seja, Kurosawa foi capaz de agregar em um mesmo processo narrativo características do teatro japonês (nos movimentos dramáticos e nas máscaras nos rostos dos sacerdotes), da dança (na performance dos personagens), da música (na composição da trilha em interlocução com a narrativa), da arquitetura (tanto na casa colonial, quanto na formação da pirâmide de sacerdotes coloridos por seus quimonos remetendo a imagem de um arco-íris), e da literatura, na analogia com os poemas haikais pela clara influência da cultura japonesa e sua relação com as estações do ano em que florescem os pessegueiros.

O processo de montagem poética está na composição orgânica dos elementos cênicos dentro do plano, buscando enquadrar aspectos que estabeleçam relações com as cores e imagens próprias das artes plásticas. Este enquadramento causa uma percepção

diferenciada do espaço, seja por causa da transformação dos pessegueiros, seja pela visão em conjunto dos personagens dançando em movimentos simétricos com seus quimonos coloridos cuidadosamente compondo a coreografia.

A NEVASCA

Buscando refletir sobre um dos temas mais misteriosos da existência humana, a morte, Kurosawa, em *A Nevasca*, relata a história de quatro alpinistas que se deparam perdidos em uma expedição numa montanha repleta de neve. A luta pela vida é concebida como um fator de constante empenho e dedicação pelos personagens que estão a procura de seu acampamento.

Neste filme, as imagens se alternam entre locações externas e filmagens dentro de estúdio. A primeira seqüência, em PD (plano detalhe), é marcada por ruídos do vento, e por sons provocados pelos passos e pela respiração ofegante dos escaladores pela neve, o que remete ao processo de mixagem do som buscando enfatizar a solidão e o cansaço dos personagens. Na imagem, há a utilização de filtros de cor para acentuar as tonalidades de azul e branco, referente à névoa, à neve e ao clima, que nos induz à sensação de frio e silêncio proposta pela narrativa. Todas as imagens são marcadas por um efeito de “slow” (câmera lenta) que acentua a tensão dramática na narrativa filmica e define a noção de tempo e ritmo do filme.

O líder da expedição busca ao longo da caminhada lutar contra o cansaço de seus homens, pois o clima dá indícios de que se aproxima uma nevasca. De súbito, um deles avista um vulto. A trilha pontua um som de vento em meio à névoa, contrabalançando com ruídos dos equipamentos e dos movimentos dos personagens.

Num momento, enquanto o líder da expedição buscava referências visuais para encontrar o caminho do acampamento, seus companheiros se deixam tomar pelo sono e caem na neve. Ele, desesperado, busca acordá-los do sono profundo, quando vê a figura de uma mulher, representando a morte. Neste instante, a trilha é interrompida por um canto que vem surgindo intercalando um silêncio em “fade in” (crescente).

O homem vai sendo acariciado por esta linda mulher que traz nas mãos um manto brilhante. À medida que a mulher vai cobrindo o corpo do homem com seu manto, este vai

ficando com gana de dormir. A interpretação que fazemos é de que o manto é na realidade a neve o qual a morte utiliza para matá-lo lentamente.

O homem busca levantar, mas é seduzido pela mulher que sinaliza que o manto irá aquecê-lo e lhe trará paz. Ela o encanta como uma sereia que busca seduzir um pescador. Não se rendendo, o homem luta com todas as suas forças para não se deixar cair no sono. Quando consegue se livrar do encantamento, o barulho da nevasca entra em cena de sobressalto. Este recurso de mixagem sonora, é utilizado por Kurosawa constantemente em seus filmes, pois define os momentos de tensão dramática e normalmente de revelação e desfecho moral da narrativa.

Os ventos jogam os cabelos da mulher para todos os lados encobrendo seu rosto. Num lapso, o rosto se revela sob a figura de um demônio que voa para longe e se perde em meio à nevasca.

Levantando-se como quem acorda de um pesadelo, o homem, agora, busca despertar seus companheiros, um a um. Quando percebemos a imagem se torna mais clara e avistamos o acampamento. A trilha de uma orquestra acompanha a imagem abrindo-se em uma melodia esperançosa.

Um dos elementos principais de interlocução poética neste episódio está presente na relação de tempo espaço cinematográfico, pois através de um procedimento técnico de alteração da rotação do filme no dispositivo cinematográfico de captura da imagem, Kurosawa valoriza os movimentos dos personagens em *slow*. Outro aspecto importante está no processo de mixagem do som buscando relacionar o ritmo do filme com a respiração ofegante dos alpinistas perdidos na montanha, este recurso não só é utilizado como mecanismo de condução narrativa, como também redefine as noções de espaço e tempo cinematográfico.

Novamente a relação entre o teatro e o cinema está presente na montagem dos elementos em cena, apesar de estar sendo filmado em estúdio, boa parte da climatização do espaço é recriado pela disposição dos objetos cênicos. Os movimentos dos atores se assemelham aos do teatro, pois existe uma marcação de cena em que os personagens se deslocam em um espaço limitado. Os mecanismos de linguagem que o cinema utiliza são na realidade em função de ampliar nossa percepção do espaço cênico dentro do estúdio.

CORVOS

Remetendo às influências artísticas de Kurosawa com relação à pintura, este episódio tem como tema principal a admiração de um jovem pintor pela obra do mestre Van Gogh. A tônica dominante é a utilização de uma narrativa pautada pela metalinguagem. As relações intersemióticas entre o cinema, o poético e as artes plásticas se evidenciam na construção de um episódio em que se valoriza mais uma vez o diálogo entre as artes.

A história se inicia com a seqüência de um homem, provavelmente um estudioso, visitando uma exposição de Van Gogh em um museu. Ao caminhar pela exposição, o homem vê os quadros que compõem a obra de seu ídolo ("Noite Estrelada", "Campo de Trigo com Corvos", "Meu Quarto" e "Auto-Retrato"). Quando se depara com um dos quadros em exibição, que remete a Auvers-sur-Oise, no Sul da França, nosso protagonista acaba adentrando no universo das pinturas de Van Gogh. Neste momento notamos uma valorização do silêncio, produzido pela sonoplastia, como mecanismo de linguagem, cujo objetivo é tensionar o olhar do espectador para o que está por vir.

No que se refere à montagem técnica, Kurosawa atém-se à utilização de cortes secos, sem buscar apoio em recursos como a fusão, contraste ou sobreposição. Uma das características predominantes em toda a estrutura fílmica de *Sonhos*, é a do emprego de técnicas básicas de ordenação dos planos, pois Kurosawa busca explorar os aspectos da montagem, não como mecanismo técnico, mas de maneira a compor todos os elementos cinematográficos em função da construção de uma narrativa onírica.

Durante seu percurso pelas belas paisagens das pinturas de Van Gogh, nosso personagem é surpreendido pela vivacidade que contém a obra do pintor. Em sua trajetória, ele vai se deparando com os personagens de cada quadro (pintura), perguntando pela figura do pintor. Algumas lavadeiras, retratadas por Van Gogh ao lado da ponte onde passa uma carruagem, dizem que o louco é perigoso ("faz poucos dias que deixou o hospital"), mas apontam ("acabou de passar por ali"). Sendo assim, o protagonista segue em busca de seu ídolo.

Cada enquadramento revela a tentativa de restaurar as paisagens propostas pelo pintor. Dentre os elementos que marcam a presença de um diálogo com o poético, nota-se as composições das cores e a lúdica estrutura da cenografia. A luz pontua e enfatiza a

vivacidade das cores e das formas presentes nos cenários que foram recriados em estúdios no Japão.

Outra característica marcante se define na relação que Kurosawa estabelece entre as dimensões de tempo e espaço dentro do filme. Um personagem que caminha dentro dos quadros que outrora observava, nos remete à noção de metalinguagem, em outras palavras, a narrativa dentro da narrativa. Este recurso que o cinema dispõe de maneira peculiar cria um processo de continuidade tridimensional, ou seja, de elo entre as imagens, através da sobreposição narrativa uma referência ao espectador no cinema e sua disposição de “entrar no quadro”, ou deixar-se levar pela história que será contada. A este fenômeno cinematográfico, Yuri Lotman atribui o movimento natural das formas artísticas em que as informações acontecem simultaneamente.

A estrutura artística neutraliza a redundância. Além disso, o indivíduo que participa num acto de comunicação artística recebe uma informação ao mesmo tempo da mensagem e da linguagem em que a arte lhe fala.⁷⁴

Desta forma, percebemos que Kurosawa brinca com a relação entre o tempo e o espaço de maneira a criar uma narrativa metalingüística que extrapola os limites da percepção no quadro fílmico. O tempo é dimensionado de acordo com a passagem do personagem em cada quadro e o espaço é redefinido pela plasticidade de cada paisagem pintada por Van Gogh.

Todos estes elementos de composição narrativa no filme buscam uma relação com o poético. Quando o homem localiza Van Gogh, este está a pintar um campo com árvores de fundo. Van Gogh, interpretado pelo cineasta Martin Scorsese, inicia uma conversa com seu admirador e, de forma extravagante, revela a necessidade de estar pintando em grande quantidade, pois não lhe resta muito tempo para produzir - "O sol me compele a pintar, me impulsiona como um trem". Neste momento, há um corte para as imagens em p&b (preto e branco) de um trem em alta velocidade. Nesta imagem, o diretor busca apresentar uma referência metafórica entre a locomotiva e o pintor, como quem traduz esteticamente a analogia entre a racionalidade da máquina e o trabalho exaustivo do artista, em contra-

⁷⁴ LOTMAN, Yuri. *Estética e Semiótica do Cinema*. p. 88.

ponto a inspiração que é como o vapor que impulsiona o trabalho da locomotiva, conseqüentemente do criador de uma obra de arte.

Van Gogh se despede do homem e segue em busca de mais uma paisagem. Mas antes de partir, conta que cortou uma de suas orelhas, pois não conseguia retratá-la em seu último auto-retrato.

A forma como se dá o diálogo entre os dois personagens remete a algo surrealista. Este é um dos aspectos de uma proeminente aparição poética na construção do roteiro. Muitas vezes, a relação estabelecida entre um filme e sua tendência à poética surge na construção do roteiro, pois é através das palavras que brotarão as imagens de uma possível poética imagética.

Simultaneamente, e numa escala muito maior, a fotografia (o mais perfeito exemplo de iconismo) adquire no cinema as propriedades da palavra.⁷⁵

De maneira inversa, a palavra também adquire propriedades imagéticas tornando imprescindível sua boa adequação na composição do tema. O roteiro é o alicerce do filme, portanto o primeiro estágio para a confecção de uma narrativa. Sendo assim, é um elemento importante para a constituição de um primeiro diálogo com o poético.

Retornando ao filme, nosso personagem inquieto segue atrás de Van Gogh para esclarecer algumas dúvidas, mas o perde de vista. À medida que ele peregrina ao encontro do seu ídolo, as imagens compostas são de ruas, casas, campos pintados e desenhados por Van Gogh, que de uma forma ou de outra conduz ao sentimento de contemplação e solidão que arrebatava o pintor nesta época de sua carreira. Num instante, o homem avista Van Gogh caminhando por entre uma plantação de trigo. Quando percebemos é o quadro intitulado *Corvos*. Os efeitos visuais recriam as cores e os próprios pássaros da pintura.

A última cena, de desfecho, é a do homem observando o quadro "Campo de Trigo com Corvos", com admiração. Assim, se define a intenção onírica do filme, pois não sabemos se foi um sonho do personagem, ou, se uma impressão dada pela construção narrativa em metalinguagem.

Neste episódio, o processo de intersemiótica entre o cinema e as artes plásticas tem como intuito edificar o conceito de imagem poética, ou seja, é através da pintura e sua

⁷⁵ LOTMAN, Yuri. *Estética e Semiótica do Cinema*. p. 72.

interpretação pela imagem cinematográfica que Kurosawa relaciona a linguagem poética com a narrativa proposta. Neste mesmo processo, estamos envolvendo também aspectos que interligam a natureza da montagem ao ato de seleção e articulação entre elementos imagéticos, e à redefinição de espaço e tempo que se intercalam em uma narrativa em metalinguagem.

O TÚNEL

O quarto episódio conta a história dos horrores da guerra. O filme inicia com a imagem de um comandante do exército, que aparentemente está voltando do campo de batalha, caminhando solitário por uma estrada deserta. Na trilha somente ouvimos os passos do homem pisando no asfalto. Neste momento, notamos, na imagem, que é dia, pois a luz que se apresenta é um efeito de iluminação que se refere a um sol de fim de tarde. Percebemos também, que existe uma entrada de um túnel diante de nosso personagem.

De súbito, surge um ruído crescente (fade in) de um animal que vem de dentro do túnel. Quando identificamos, vemos que é um cachorro, com uma espécie de pequenas bombas fixadas em seu corpo, que tem um latido horrendo. Este cão se configura como o próprio cão do inferno. Importante assinalar que a visão do inferno, do purgatório e a analogia com o mal estão sempre presentes na obra de Kurosawa, e principalmente nas discussões morais de *Sonhos*. A mixagem do som, quando da aparição do cão, é marcada pelo efeito dos ruídos provocados por mandíbulas, cujo ruído lembra engrenagens mecânicas, em fusão com os latidos de um animal.

O cão induz o homem a entrar no túnel, que se configura como sendo um tipo de passagem no tempo.

Do outro lado do túnel, o dia está nublado e cinzento, a única luz presente é a de um poste na estrada. O homem observa para os lados e não há nada. De repente, ouvimos os passos vindos de dentro do túnel, surge então, a figura de um soldado, cuja pele é azulada e o olhar vazio. Este soldado é um homem morto durante a guerra e que servia no pelotão comandado por nosso protagonista.

A luz e a maquiagem dos personagens, em junção com um silêncio atenuante, criam na atmosfera fílmica um ambiente onírico. O diálogo travado entre o comandante e seu soldado nos remete a contos surrealistas, em que a realidade se desfaz na criação de um novo mundo, o mundo dos acontecimentos improváveis.

O comandante dá a notícia de que o soldado está morto e seu destino é o de retornar em paz para onde veio. Desconsolado, o soldado dá meia volta e adentra na escuridão do túnel.

Abatido, mas pensativo, o comandante se vira para seguir seu destino, quando ouvimos surgir de dentro do túnel, uma marcha de soldados enfileirados se posicionando em frente ao capitão. Neste momento é revelada a verdade da história, em que um pelotão inteiro morreu na guerra e o único sobrevivente foi o comandante.

A imagem dos soldados em frente a um túnel, todos com a pele na coloração azulada, significando a morte, diante do capitão, ainda vivo, é uma imagem surrealista. A interpretação dos personagens em conjunto com seus diálogos nos remete a uma cena surrealista em que todos os personagens aparecem em um mesmo local e distante do elemento que os une, ou seja, a guerra só está relacionada pelos figurinos e diálogos, pois a locação do túnel é totalmente simbólica e sugestiva.

O pelotão, conformado com as explicações do comandante, que se sente um fracassado, retorna para dentro do túnel. Percebe-se que a montagem dos elementos neste episódio se dá de forma teatralizada, essa é uma das influências do teatro *Nô* e que se repetem ao longo de toda a narrativa de *Sonhos*. Sempre há um conjunto de personagens juntos movimentando-se como em uma espécie de coreografia, o que nos remete a influência da dança no processo de construção estética do filme.

Outro aspecto está ligado à simplicidade do tratamento estético, que é explorado na cenografia através de fatores como: luz, ângulos de câmera, cor e interpretação.

No final, o cão do inferno ressurgue como que simbolizando a consciência do comandante que nunca dormirá em paz. Portanto, a culpa é um elemento que pontua toda a carga dramática do personagem principal reafirmando mais uma vez, o ponto de vista de Kurosawa sobre os valores morais dos seres humanos.

Neste episódio percebemos a relação entre a linguagem cinematográfica e a poética na forma como estão dispostos os elementos em cena, remetendo novamente ao teatro *Nô* e ao *Kabuki*, na mixagem do som, nos ruídos exagerados provocados pelo cão e pelo pelotão, na iluminação, que acentua a expressão dramática, no cenário, que reproduz o silêncio e a solidão dos personagens, na relação tempo e espaço, traduzidos simbolicamente pelo deslocamento do personagem dentro do túnel, e na relação com o *haikai*, pois se

discute o tema da efemeridade da vida, num curta-metragem, que retrata as mazelas da guerra no Japão.

MONTE FUJI EM VERMELHO

Trabalhando com referências aos desastres ecológicos e sociais, o sexto episódio de *Sonhos* faz uma crítica, veemente, às condutas do homem em relação ao holocausto nuclear. O filme utiliza efeitos visuais simples, mas que conseguem com maestria nos envolver nos dilemas e sofrimentos do homem frente a uma catástrofe de proporções fatídicas.

A primeira sequência do filme é um PG (Plano Geral) do Monte Fuji explodindo juntamente com reatores nucleares. Uma multidão busca se proteger e fugir do desastre em meio a imagem de cinzas e fumaça. A trilha é pontuada por gritos de pessoas desesperadas e explosões que referenciam ao vulcão.

No fim, perto do mar, a imagem de restos de bagagens, roupas e objetos jogados ao chão que buscam refletir os resultados do tumulto provocado pela multidão. Restam um executivo, um homem, uma mulher e duas crianças, e este é o cenário da tragédia. Neste momento, novamente, Kurosawa utiliza-se de uma montagem teatral para retratar os prejuízos do desastre. A forma como estão dispostos os atores revelam os limites de atuação no espaço cênico. Outra vez, a câmera e os enquadramento têm como principal função explorar o espaço cênico e a tridimensionalidade na ação dos personagens.

Lentamente vão surgindo em cena algumas correntes de fumaça de diferentes colorações. O executivo revela que são fumaças radioativas e mortais. A fumaça vermelha é Plutônio 239, causador de câncer, a fumaça amarela é Estrôncio 90, causador de leucemia, e a fumaça violeta é Césio 137, que provoca mutações genéticas e deformidades. Neste momento, descobrimos que o executivo foi um dos técnicos responsáveis pela criação e manutenção da usina nuclear.

Por recurso de efeitos visuais, as fumaças coloridas vão desenhando a trajetória da tragédia e, concomitantemente, ampliando a percepção de espaço cênico. Dado o sinal da fatalidade, o empresário suicida-se deixando para os restantes os indícios de uma morte

anunciada. O suicídio do personagem é apresentado pela sugestiva imagem de um lenço que cai por um precipício. Este mesmo lenço estava sendo usado pelo empresário para limpar os seus óculos enquanto via a destruição causada pelas explosões da usina. A idéia de precipício além de ser um recurso adotado para limitar a atuação no espaço cênico, é também um elemento simbólico próprio da linguagem onírica, pois significa os obstáculos e limites próprios da vida.

Basicamente as cores e a fumaça criam a sensação de estarmos num pesadelo em que a cria se vai contra o criador. A mixagem sonora busca valorizar unicamente os ruídos provocados pelo barulho do mar, do vento, das explosões das usinas e de efeitos com o objetivo de enfatizar tensões dramáticas.

Podemos dizer que neste episódio as marcas da relação entre o cinema e o poético estão na apropriação de elementos cênicos que remetem à linguagem cenográfica do teatro, ao processo de montagem dentro do quadro, que alia objetos cênicos, personagens e iluminação, buscando apresentar toda a história em uma mesma locação. Outra característica de se tratar de um episódio complementar ao seguinte, *Demônio Chorão*, ambos buscam representar as catástrofes causadas pela contaminação atômica de usinas nucleares. A vida é efêmera e vista sob a perspectiva da tragédia.

DEMÔNIO CHORÃO

Este episódio nos é apresentado como uma continuação do *Monte Fuji em Vermelho* em que, após um desastre nuclear, o planeta Terra é transformado em um recanto de demônios que para sobreviver matam uns aos outros. Filmado em um área de mineração, a paisagem nos remete a um purgatório onde seres humanos, que outrora foram muito gananciosos, agora sofrem pelos seus pecados.

No início, temos um plano sequência de um homem caminhando sozinho pelas montanhas de minério. Suas roupas estão rasgadas e sujas, o que nos leva a crer que ele há muito está vagando. Novamente a névoa invade o cenário marcando o surgimento do onírico em cena. A trilha é composta pelo som de uma orquestra e dos passos do protagonista ao pisar no minério do chão.

Durante a sua peregrinação o homem avista um velho que caminha em sua direção. Parece um mendigo que vem surgindo em meio a névoa. Seu rosto possui uma maquiagem

soturna e na cabeça leva um chifre, o que simboliza sua ganância. No cenário, além dos vastos campos de minério, há flores gigantescas que sofreram mutações após o desastre atômico.

Novamente, temos um relação do diálogo com a linguagem teatral, pois o desenvolvimento da narrativa ocorrerá em um espaço cênico reduzido limitando a interpretação dos atores. A imagem poética pode ser vislumbrada na composição dos elementos em cena.

Os chifres que os Demônios carregam na cabeça significam o poder e a presunção, o egoísmo e a imortalidade. São espécies de vozes da consciência que causam dor quando o dia se esvai. O local onde vivem os demônios possui um lago vermelho cercado por minério e remete ao purgatório onde os homens sofrerão por seus pecados.

As imagens são marcadas por um efeito em “slow”(câmera lenta) enfatizando o sofrimento dos homens e dos gestos dramáticos dos atores.

O demônio tenta coagir o homem, que ainda não teve alteração em sua forma física, a acompanhá-lo no seu caminho. Mas na realidade quer matá-lo para poder se alimentar. Observando o que acontece, o homem tenta fugir do seu imponderável destino. No final, Kurosawa mantém a imagem em slow do personagem correndo na descida de uma montanha de minério. A esta imagem atribuímos uma relação com a linguagem onírica, pois remete ao caminho inalcançável da consciência humana que busca uma saída de seus pesadelos mais profundos.

Podemos dizer que os principais elementos de interlocução poética deste episódio são: a imagem poética, constituída pela montagem dos elementos cênicos, a interatividade artística, na relação com o teatro pelo posicionamento dos atores e dos objetos cênicos, e na noção de espaço cênico produzido pelos planos sequência e pela montagem ao apresentar a locação do campo de minério.

O POVOADO DOS MOINHOS

No último episódio, Kurosawa busca um diálogo entre o tradicional e o moderno, apresentando-nos a história de um homem, que durante um passeio, visita um povoado no interior do Japão. Na primeira seqüência, o protagonista adentra o povoado e se vê surpreendido a admirar as crianças que depositam flores numa pedra.

No enquadramento, há uma passarela, sob a qual passa um córrego de águas cristalinas, e casas coloridas. A paisagem nos remete a um ambiente bucólico onde convivem camponeses e moinhos de água.

Na sequência inicial, Kurosawa se utiliza de um plano sequência em panorâmica, acompanhando o caminhar do protagonista pela pequena ponte ao observar as crianças colhendo flores. A trilha acompanha momento de contemplação do personagem ao ingressar no povoado, pois é de princípio apenas sons das águas do córrego juntamente com o cantar de passáros. O objetivo de mixagem nesta sequência é valorizar as sensações de contato entre o homem e natureza.

Como em um haikai, o filme sintetiza através da montagem a relação que será estabelecida entre o personagem e a comunidade visitada. Durante todo o filme percebemos a existência de enquadramentos que busquem otimizar suas funções narrativas, ou seja, muitas informações visuais em poucas sequências fílmicas.

O homem vê um senhor consertando uma roda de moinho e inicia uma conversa sobre o vilarejo. Nos questionamentos do homem, vemos as inquietudes do ser urbano. Nas respostas do senhor, a sabedoria dos costumes milenares. O diálogo neste episódio é o ponto forte da construção de uma narrativa poética, pois todas as falas tem um tom filosófico próprio do Zen budismo (referência própria dos poemas haikais), mas se referem todo o tempo a indagações sobre o embate entre tradição e modernidade. Outro elemento importante é o figurino, que deixa clara a dicotomia entre as roupas do visitante e de um possível morador do povoado.

A imagem poética está todo o tempo presente pela composição do quadro cinematográfico que busca contemplar a relação de paz na relação entre o homem e a natureza. No momento em que estão sentados conversando, o senhor e o visitante, percebemos que o espaço cênico, apesar de ser uma locação, se caracteriza pela composição teatral em que os elementos cênicos se distribuem como um cenário tridimensional, ou seja, os dois personagens estão posicionados na cena tendo como pano de fundo o córrego, as árvores e os moinhos de água em profundidade. Desta forma, Kurosawa alia elementos da linguagem teatral para a composição de sua imagem poética e utiliza os mecanismos cinematográficos para aprimorar as percepções estéticas do filme.

Na conversa o senhor explica que haverá um funeral em homenagem a uma conterrânea do povoado, que posteriormente será revelado como sendo seu primeiro amor. Já vestido com suas vestimentas típicas o senhor caminha de encontro ao cortejo. O funeral, na realidade é apresentado como uma comitiva de artistas e dançarinos. Os figurinos são coloridos e exuberantes. E a música alegre e majestosa. Depois do desastre retratado antes, Kurosawa aponta para uma conclusão moral do filme retratada pela paciência e aceitação da morte pelo personagem do ancião que simboliza a tradição dos valores culturais japoneses.

Nesta sequência, a dança e a música são tratadas como elementos de construção narrativa e estética, pois o que predomina na imagem são os movimentos das cores, em contraste com o verde da mata, e a coreografia dos personagens, que são conduzidos pela cadência da trilha composta por coros e sons de instrumentos. Buscando valorizar a expressão dramática da sequência, Kurosawa utiliza quatro tipos de enquadramento: um PGF (Plano Geral Fechado) filmado de cima para baixo, localizando em profundidade os elementos em cena, o segundo, um PGA (Plano Geral Aberto) lateral, localizando o espaço em que ocorre a cena, e um terceiro, um PCA (Plano Conjunto Aberto) frontal, em que predominam os movimentos e expressões dos personagens, e um PCA (Plano Conjunto Aberto), filmado de cima para baixo, valorizando os movimentos por outro ângulo. A proposta de se fazer estas diversas abordagens de uma mesma cena, tem como finalidade compor a proposta estética em confluência ao processo de interatividade artística entre a dança, a música e as imagens cinematográficas.

Desta maneira, o filme novamente movido pela trilha sonora chega ao seu climax, e o desfecho será conduzido pela melodia clássica .

Emocionado pela forma como as pessoas tratam a morte, o homem deixa o vilarejo, mas antes de ir, deposita flores na pedra num ato que simboliza o reencontro do homem com suas tradições culturais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta dissertação, procuramos tratar sobre as possibilidades de se estabelecer um diálogo entre a linguagem poética e o cinema. Nesta abordagem, tratamos sob uma perspectiva estética e intersemiótica a interação entre elementos artísticos, narrativos e técnicos próprios do cinema, e sua coligação com os conceitos de Imagem Poética, Montagem, Interatividade Artística, Espaço, Tempo e o Haikai, especialmente no processo de análise das produções cinematográficas de uma maneira geral e do filme *Sonhos*, do diretor Akira Kurosawa.

Sem limitar a amplitude do tema ao objeto relacionado, buscamos apresentar a aplicação destes conceitos em diversos filmes e relacionando-os com algumas vertentes teóricas do cinema. Tanto as reverberações presentes nos debates teóricos sobre a montagem, como as idéias provindas dos movimentos estéticos como o Cinema de Poesia, apenas nos serviram de referencial teórico para uma visão da história do cinema em geral. Na realidade, nos preocupamos mais em investigar alguns filmes e principalmente a obra de Kurosawa, buscando sempre a revelação de momentos em que a linguagem poética se interligava com a entidade cinematográfica de alguma forma.

Um dos rumos propostos por esta dissertação foi de compreensão da peculiaridade que o cinema tem, como suporte artístico, de se envolver com outras referências artísticas para compor suas narrativas. Neste caso, em especial, nos debruçamos sobre a tarefa árdua de apresentar, em uma linha de pesquisa acadêmica, as prováveis relações entre o cinema e a linguagem poética.

É verdade que cada autor se apodera da linguagem cinematográfica de uma maneira distinta e desenvolve a narrativa de seus filmes da maneira que lhe convém. Porém, quando nos referimos a uma poética cinematográfica, buscamos relacionar conceitos que contemplem de algum modo a interação entre linguagens, o envolvimento de elementos próprios da produção cinematográfica e a apropriação do processo de montagem como um fundamento mais amplo do que se propõe pelo mecanismo da moviola. Cada filme tem uma proposta estética, assim como cada narrativa pressupõe um interlocutor artístico para fundamentar sua expressividade. Nesta dissertação, o que procuramos relacionar foram

aspectos que compõem o Cinema Poético como uma modalidade de filme em que a carga de expressividade de sua narrativa alia a técnica, a noção ampliada de montagem e o processo de interatividade artística como formas de se obter uma obra esteticamente interligada ao tema ou assunto relacionado.

Assim, destaca-se a importância de se ter um capítulo voltado para a interpretação da cultura japonesa como dimensão simbólica do processo de interlocução possível entre o cinema e a linguagem poética. O haikai assim como o teatro japonês são importantes modalidades artísticas na constituição do chamado cinema japonês. Sendo assim, não poderíamos deixar de lado esta importante contribuição dada inicialmente por Eisenstein aos estudos no campos do cinema e no processo de interação com outras artes e culturas.

No caso específico do cinema de Kurosawa, compreendemos que o processo de interação com a linguagem poética em seus filmes pode ser percebido pelo tratamento estético dado às narrativas, mas principalmente pela inevitável relação com outras artes em especial a pintura, a música, o teatro e a literatura. Também, fica indissociável a relação entre a obra do diretor japonês e suas inquietações políticas e existenciais. Cada filme sempre recorre a temas de conduta moral e que se revelam em constante conflito diante do olhar cinematográfico do autor. Ao longo de toda sua história de vida, o que também se vê em sua obra, Kurosawa sempre buscou abordar temas sobre o embate entre o homem e a natureza, a tradição e modernidade, sobre os traumas causados pela ação das bombas nucleares, os horrores da guerra, as mazelas sociais provocadas pela pobreza, a história do Japão e sua relação com os samurais e dinastias, e a rigidez das condutas sociais na sociedade japonesa.

Um dos aspectos que determinaram a escolha do filme *Sonhos* para ser submetido a este processo de análise, foi o fato de que é uma obra que sintetiza em oito episódios aspectos estéticos, temáticos e narrativos inegavelmente latentes em toda a filmografia de Kurosawa. Portanto, este é também um trabalho de investigação sobre a peculiaridade do fazer cinematográfico daquele que foi considerado um dos maiores diretores da história do Japão.

No caso de *Sonhos*, cada episódio urge como uma representação onírica da dimensão anárquica entre artes, ou seja, para representar os sonhos, Kurosawa, através da composição dos elementos cinematográficos, buscou na interatividade artística seu

principal instrumento narrativo. Para tratar sobre cada tema, o diretor recorreu a elementos de linguagem de artes distintas, sempre buscando valorizar a imagem e a representação onírica da narrativa. Os personagens surgem como divindades e caricaturas de seres irrealis, que vão desde raposas na floresta a personagens exóticos como o pintor Van Gogh.

Por outro lado, o conjunto dos elementos que compõe o quadro fílmico remete ao conceito de Imagem Poética, pois cada componente dramático, ou objeto cenográfico, tem como objetivo formar uma imagem, cuja impressão é tornar os personagens, e todos os artefatos visuais em cena, como parte de um sonho a ser representado. Neste caso, percebemos também, a questão da montagem cinematográfica utilizada para a obtenção de um elo entre a linguagem poética e o cinema, ou seja, o conceito de montagem dentro do quadro, utilizado para composição de uma imagem poética, e de montagem ampliada, no qual cada elemento cinematográfico deve estar entrelaçado com o tema principal – os sonhos.

Como nas poesias líricas, cada episódio de *Sonhos* sempre inicia com a frase recorrente – “*Eu tive um Sonho*”. A presença de elementos poéticos na narrativa de *Sonhos* eclode em cada um dos seus episódios de maneira diferenciada. Em cada um, Kurosawa busca apresentar signos representativos de uma linguagem onírica interligada a temas fundamentais na vida do autor e da sociedade japonesa, tais como: a infância em "**O sol em meio à chuva**", a natureza em "**O Pomar de Pêssegos**", a morte em "**A Nevasca**", a guerra em "**O Túnel**", a arte em "**Corvos**", a bomba atômica em "**Monte Fuji em Vermelho**", a ganância em "**O Demônio Chorão**", e a tecnologia x a tradição em "**Povoado dos Moinhos**".

Além da característica sintética, pois o filme é na realidade a conjunção de pequenos curtas-metragens organizados, *Sonhos* tem como característica não ser um filme que se limita a uma única interpretação. Cada episódio está repleto de valores morais e filosóficos, que propõe uma abertura às interpretações do espectador, característica esta, que é própria da linguagem poética e da sugestiva relação com a linguagem onírica.

Na relação com o haikai e o tempo, o filme remonta alguns aspectos ligados à natureza e as estações do ano, como: a chuva e o arco-íris, em *O Sol em meio a Chuva*; a neve e o inverno, em *A Nevasca*; o outono e as folhas que caem, em *O Pomar de Pêssegos*; as flores e a primavera, em *O Povoado dos Moinhos*; e o sol com o verão, em *Corvos* e *O*

Monte Fuji em Vermelho. Outros elementos também figuram a relação indissociável com a cultura japonesa, tais como: o figurino (nos quimonos), a dança (nas coreografias), os bonecos sacerdotais (na sala de estar), as máscaras das raposas (em *O Sol em meio a Chuva*) e o simbolismo de alguns elementos tradicionais desta cultura - o punhal do haraquiri, as raposas na floresta e do pessegueiro.

A principal ligação entre os sonhos e o cinema provém fundamentalmente das imagens. Assim como buscamos apontar em alguns capítulos, a imagem é um importante elemento de interlocução artística, seja através das artes visuais como o cinema, o teatro, a dança, a arquitetura e artes plásticas, seja na sugestiva interpretação de versos de um poema, ou na harmonia de uma canção. Cada imagem tem dentro de si uma impressão sobre o olhar peculiar do artista sobre sua obra. Quando denominamos que esta imagem é poética, buscamos, na verdade dizer que ela é única e especial, por isso se destaca diante de outras imagens.

Portanto, nesta investigação nos preocupamos com um processo de análise que contemplasse o poético no cinema partindo de elementos de linguagem estética e cultural. Acreditamos que a Universidade, assim como o conhecimento acadêmico, são entidades plurais que nos permitem desenvolver pesquisas envolvendo áreas e campos de análises distintos. Dessa forma, esta dissertação é a prova material de que a comunicação é uma disciplina que permite aos seus pesquisadores interligar dimensões diferenciadas do conhecimento em confluência com outras culturas e formas de expressão.

BIBLIOGRAFIA

- AUMONT, Jacques. *A Estética do Filme*. São Paulo: Ed. Papirus, 2002.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Ed. Martins Fontes Editora LTDA, 1989.
- _____. *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Ed. Martins Fontes Editora LTDA, 1988.
- BAZIN, André. *O que é Cinema?*. Lisboa: Ed. Horizonte, 1992.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é Cinema*. São Paulo: Ed. Editora Brasiliense, 1991.
- BONITZER, Pascal & CARRIÈRE, Jean-Claude. *Prática do Roteiro Cinematográfico*. São Paulo: Ed. JSN Editora, 1996.
- BRASIL, Assis. *Cinema e Literatura (Choque de Linguagens)*. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1967.
- CAMPOS, Haroldo de. *A Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1975.
- CAPUZZO, Heitor. *Cinema - A Aventura do Sonho*. São Paulo: Ed. Companhia Editora Nacional, 1986.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do Cinema*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1995.
- DERRIEN, Loic; FOIRET, Jacques & BROCHARD, Philippe. *Os Irmãos Lumière e o Cinema*. São Paulo: Ed. Augustus, 1995.
- DELEUZE, Gilles. *La Imagen-Movimiento – Estudios sobre Cine I*. Barcelona: Ed. Paidós, 1984.
- DELEUZE, Gilles. *A Imagem Tempo*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990.
- EISENSTEIN, Sierguéi. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar Editor, 2002.
- _____. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar Editor, 2002.
- EPSTEIN, Jean. *O cinema do diabo*. In: Xavier, I. (org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Ed. Edições Graal LTDA, 1983. p 293 – 296.
- FAUSTINO, Mario. *Poesia – Experiência*. São Paulo: Ed. Perspectiva S.A, 1977.
- GEADA, Eduardo. *Cinema e Transfiguração*. Lisboa: Ed. Livros Horizonte, 1978.

- GUERRA, Ruy. em artigo *Cinema de Poesia* da revista *Cinemais* Nº: 33.
- GUIMARÃES, César. *Imagens da Memória – entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.
- GULLAR, Ferreira. *Toda a Poesia*. Rio de Janeiro: Ed. Editora Civilização, 1980.
- GRUNEWALD, José Lino. *A idéia do Cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- HEGEL. *Estética da Poesia*. Lisboa: Ed. Guimarães editores, 1980.
- HOWARD, David & MABLEY, Edward. *Teoria e Prática do Roteiro*. São Paulo: Ed. Globo, 1996.
- KUROSAWA, Akira. *Relato Autobiográfico*. Trad. Rosane Barguil Pavam, Marina Naomi Yanai, Heitor Ferreira da Costa. São Paulo: Estação Liberdade, 3ª ed.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo: Ed. Editora Perspectiva, 1970.
- LUMET, Sidney. *Fazendo Filmes*. Rio de Janeiro: Ed. Artemídia Rocco, 1998.
- LEMINSKI, Paulo. *Matsuó Bashô – Lágrima do Peixe*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.
- LEONE, Eduardo. *Reflexões sobre a Montagem Cinematográfica*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.
- LOTMAN, Yuri. *Estética e Semiótica do Cinema*. Lisboa: Ed. Editorial Estampa, 1978.
- MAMET, David. *Sobre direção de Cinema*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2002.
- MARTÍN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia Ltda., 1963.
- MINER, Earl. *Poética Comparada*. Brasília: Ed. Editora Universidade de Brasília, 1996.
- PARENTE, André. *Imagem Máquina – a era das tecnologias do virtual*. São Paulo: Ed.34, 1999.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Encanto Radical*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986.
- _____. *As últimas palavras do herege - entrevistas com Jean Dufлот*. Trad. Luiz Nazário. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.
- QUIROGA, Helder. *Antes do Sol*, publicada na revista *Existir*, México - Março de 2002.
- RICHE, Donald. *Os Filmes de Akira Kurosawa*. Trad. Maria Antônia Van Acker. São Paulo: Brasiliense, sd.
- RODRIGUES, Chris. *O Cinema e a Produção*. Rio de Janeiro: Ed. Dp&A Editora, 2002.

SAVERNINI, Erika. *Índices de um Cinema de Poesia – Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieslowski*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

SILVA FILHO, Antônio Carlos Pacheco. *Cinema, Literatura, Psicanálise*. São Paulo: Ed. Editora Pedagógica e Universitária LTDA, 1988.

TAKAHASHI, Jô. Artigo. *Universos Mínimos*. São Paulo: revista Cult. Ed. Bregantini, Maio de 2004.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpindo o Tempo*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1998.

VSEVOLOD, Pudovkin. *Argumento e Realização*. Trad. Manuel Ruas. Lisboa: Ed. Arcádia LTDA, 1961.

ANEXO I - FICHA TÉCNICA DE *SONHOS*

Título Original: *Yume*

Gênero: *Drama*

Tempo de Duração: *119 minutos*

Ano de Lançamento (Japão): *1990*

Estúdio: *Akira Kurosawa USA*

Distribuição: *Warner Bros.*

Direção: *Akira Kurosawa*

Roteiro: *Akira Kurosawa*

Produção: *Mike Y. Inoue e Hisao Kurosawa*

Música: *Shinichirô Ikebe*

Fotografia: *Kazutami Hara, Takao Saitô e Masaharu Ueda*

Desenho de Produção: *Yoshirô Muraki e Akira Sakuragi*

Direção de Arte: *Yoshirô Muraki e Akira Sakuragi*

Figurino: *Emi Wada*

Edição: *Tome Minami*

Efeitos Especiais: *Industrial Light & Magic / Den-Film Special Effects Unit / Ohira Special Effects*

▀ Elenco

Akira Terao (I)

Mitsuko Baisho (Mãe de T)

Toshie Negishi (Mãe levando filho)

Mieko Harada (Fada da Neve)

Mitsunori Isaki (T - garoto)

Toshihiko Nakano (T)

Yoshitaka Zushi (Recruta Noguchi)

Chosuke Ikariya (Demônio)

Chishu Ryu (Velho)

Martin Scorsese (Vincent Van Gogh)

Mieko Suzuki (Irmã de T)

Hisashi Igawa

ANEXO II – FILMOGRAFIA KUROSAWA

1. Sanshiro Sugata (1943)
2. A Mais Bela (1944)
3. Sanshiro Sugata II (1945)
4. Aqueles que pisaram na Cauda do Tigre (1945)
5. Nenhum Pesar pela Nossa Juventude (1946)
6. Domingo Maravilhoso (1947)
7. O Anjo Embriagado (1948)
8. Cão Danado (1949)
9. Duelo Silencioso (1949)
10. Escândalo (1950)
11. Rashomon (1950)
12. O Idiota (1951)
13. Viver (1952)
14. Os Sete Samurais (1954)
15. Crônica de um Ser Vivo (1955)
16. Trono Manchado de Sangue (1957)
17. Ralé (1957)
18. A Fortaleza Escondida (1958)
19. O Homem Mau Dorme Bem (1960)
20. Yojimbo (1961)
21. Sanjuro (1962)
22. Céu e Inferno (1963)
23. Barba Ruiva (1965)
24. Dodeskaden (1970)
25. Dersu Uzala (1975)
26. Kagemusha (1980)
27. Ran (1985)
28. Sonhos (1990)
29. Rapsódia em Agosto (1991)
30. Madadayo (1993)

ANEXO III - FILMOGRAFIA APLICADA

- *L'Arrivée d'un Train à la Gare de La Ciotat* (França - 1896) - Auguste Lumière.
- *Viagem à Lua* (França - 1902) - Georges Méliès.
- *The Great Train Robbery* (EUA - 1903) - Edwin S. Porter.
- *Intolerância* (EUA - 1916) - D.W. Griffith.
- *Em Busca do Ouro* (EUA - 1925) - Charles Chaplin
- *Outubro* (Moscou-1927) - Sierguéi Eisenstein.
- *Cão Andaluz* (Espanha - 1929) - Luiz Buñuel.
- *Cidadão Kane* (EUA - 1941) - Orson Welles.
- *Rashomon* (Japão - 1950) - Akira Kurosawa.
- *Era uma vez em Tóquio* (Japão - 1953) - Yasujiro Ozu.
- *Deserto Vermelho* (Itália - 1955) - Ângelo Antonioni.
- *O Trono Manchado de Sangue* (Japão - 1957) - Akira Kurosawa.
- *Morangos Silvestres* (Suécia - 1957) - Ingmar Bergman.
- *A Marca da Maldade* (EUA - 1958) - Orson Welles.
- *Vidas Secas* (Brasil - 1963) - Nelson Pereira dos Santos
- *Deus E O Diabo Na Terra Do Sol* (Brasil - 1964) - Glauber Rocha.
- *2001 - Uma Odisséia no Espaço* (EUA - 1968) - Stanley Kubrick.
- *Teorema* (Itália - 1968) - Pier Paolo Pasolini.
- *Gritos e Sussuros* (Suécia - 1972) - Ingmar Bergman.
- *O Discreto Charme da Burguesia* (Espanha - 1972) - Luiz Buñuel.
- *Ensaio de Orquestra* (Itália - 1978) - Federico Fellini.
- *Apocalypse Now* (EUA - 1979) - Francis Ford Coppola.
- *Cães de Aluguel* (EUA - 1992) - Quentin Tarantino.
- *Forrest Gump - O Contador de Histórias* (EUA - 1994) - Robert Zemeckis.
- *Os Amantes do Círculo Polar* (Espanha - 1998) - Júlio Medem.
- *Amor à Flor da Pele* (China - 2000) - Wong Kar-Wai.
- *Adaptação* (EUA - 2002) - Spike Jonze.
- *Nelson Freire* (Brasil - 2003) - João Moreira Salles.
- *Mar Adentro* (Espanha - 2004) - Alejandro Amenábar.

- *Sin City - A Cidade do Pecado* (EUA - 2005) - Frank Miller, Quentin Tarantino e Robert Rodriguez.

ANEXO IV - CARTAZES DOS FILMES



Sanshiro Sugata (1943)



A Mais Bela (1944)



Aqueles que pisaram na Cauda do Tigre (1945)



Nenhum Pesar pela Nossa Juventude (1946)



Sanshiro Sugata II (1945)



Domingo Maravilhoso (1947)



O Anjo Embriagado (1948)



Cão Danado (1949)



Duelo Silencioso (1949)



Escândalo (1950)



Rashomon (1950)



O Idiota (1951)



Viver (1952)



Os Sete Samurais (1954)



Crônica de um Ser Vivo (1955)



Trono Manchado de Sangue (1957)



Ralé (1957)



Fortaleza Escondida (1958)



O Homem Mau Dorme Bem (1960)



Yojimbo (1961)



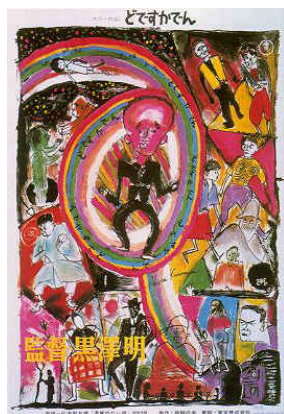
Sanjuro (1962)



Céu e Inferno (1963)



Barba Ruiva (1965)



Dodeskaden (1970)



Dersu Uzala (1975)



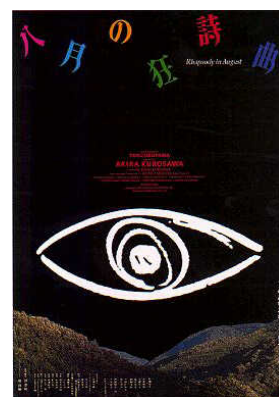
Kagemusha (1980)



Ran (1985)



Sonhos (1990)



Rapsódia em Agosto (1991)



Madadayo



Depois da Chuva (1999)

