

Limite: o poema em filme

Prof. Ms. Ciro Inácio Marcondes¹

Resumo:

É possível que o filme, independente das palavras e do complexo código axial trazido pelo sistema lingüístico na linguagem falada e escrita, se transcreva em poema? A partir de dois conceitos-chave para teoria cinematográfica, a imagem e a montagem, discutiremos como estes textos se articulam de maneira 'sui-generis' em "Limite" e outros filmes silenciosos e configuram um tessitura poética que procura atualizar a reinventar o próprio código poético literário. A imagem, sustentada por teóricos como Bazin, Kracauer e Brakhage como um princípio de contato com uma realidade ulterior que prescinde dos códigos da linguagem comum, fornece o caráter hipnótico e desvelador que encontra eco nas propriedades poéticas da literatura. O cinema silencioso viu nascer, em alguns de seus filmes, a expressão máxima desta poética ótico-simbólica, como se o cinema efetivamente "devorasse" o poema literário para exibir sua própria versão do conhecimento poético.

Palavras-chave: teoria do cinema, poesia, teoria da literatura, cinema mudo, cinema poético

"Imagine um mundo animado por objetos incompreensíveis, brilhando com uma variedade infinita de movimentos e gradações de cor. Imagine um mundo antes de 'no princípio era o verbo'"(Brakhage, 2003, p.341). Imagine que esta concepção de cinema descrita pelo cineasta Stan Brakhage atinge um potencial que, de acordo com o que temos pensado até agora a respeito da poesia, comporta um grau de miraculosidade. Um aspecto heurístico, capaz de confrontar a hegemonia tirânica do signo e da linguagem para desenvolver uma noção de poesia até então oculta ao senso comum. **Um mundo antes do verbo.** Brakhage, evidentemente, está querendo dizer que, desde o fundamento bíblico do verbo como princípio das coisas até, possivelmente, a tecnoneurose contemporânea que procura traduzir tudo em termos de "informação" – mais veloz, mais compactada e mais funcional –, a humanidade distanciou-se do ato simples, mas profundamente penetrante, de ver. "Ver"¹ parecia, possivelmente antes do domínio logotípico da linguagem, um inserir-se no mundo através de uma fusão que o próprio olhar dirigia a essa **variedade infinita de movimentos e gradações de cor.** Como em um pensamento mítico², aquilo que é concebido pelo pensamento e aquilo que lhe é revelado pela realidade não demonstram distinções muito claras. Se pensarmos em "ver", isolando a visão dos outros sentidos, a experiência se torna um derramar-se sobre essas variações de cores, linhas e volumes. A experiência seria propriamente psicodélica e elaboraria um permanente brilho que cruza o sujeito e o objeto através de uma relação erótica: a realidade está desnuda para o ser humano³. Ele pode vê-la o quanto quiser. "Ver" está relacionado a um constante jogo de desvelamento e cumplicidade. O que Brakhage quer dizer é que esta relação primitiva de gozar a beleza em um entendimento sem hiatos ou decalques neuróticos se perdeu: "Para Brakhage, há conflito aberto entre o lingüístico e o visual, há um processo repressivo de séculos de educação pesando sobre nossa relação com o visível: a educação nos ensina a não ter consciência e a não levar na devida conta o que vemos" (Xavier, 2003, p.182). A iminência do

¹ Jamais podemos deixar de ter em mente que o que detonou em Mário Peixoto a idéia de *Limite* foi a capa de uma revista chamada *Vu* ("visto", em francês).

² Ismail Xavier (2005, pp.116-117) explicando o pensamento da cineasta experimental Maya Deren, complementa esta noção: "[...]a tela do cinema deve refletir [...] uma imagem-arquétipo coerente em si mesma, contendo sua própria lógica, sem referências de espaço e tempo, capaz de criar uma 'experiência mitológica'".

³ Alfredo Bosi, a partir de Santo Agostinho, complementa esta relação: "Para Santo Agostinho, o olho é o mais espiritual dos sentidos [...]. Conhecendo por mimese, sem a absorção imediata da matéria, o olho capta o objeto sem tocá-lo, degusta-lo, cheirá-lo, degluti-lo" (Bosi, 2000, p.24).

poderio do verbo, da linguagem, do logos, enfim, acabou por criar uma escada entre este mundo de fantasia onipresente, o **visível**, e as impressões que temos a partir dele. O **signo** nos separou de nossa onipresença e nossa ubiquidade míticas. O cinema, inserindo-nos novamente em um processo onde nosso corpo se relaciona com a **imagem**, traria consigo a responsabilidade de recriar este estado de transe psicodélico.

Siegfried Kracauer também pensava que um mundo de códigos e abstrações nos transformou em escravos do verbo, dos conceitos abstratos, de um mundo não tangível e **não visível**. Fazendo uma trajetória do Iluminismo ao Positivismo, o teórico alemão traça uma linha que envolve a predominância da abstração em nosso envolvimento com a realidade, e um ainda mais perigoso envolvimento com um pensamento a partir da tecnologia, transformando-nos em “mentes tecnológicas” (Kracauer, 1997, p.291-94). A abstração, para ele, denotava um distanciamento da realidade e um comportamento não-espiritual que conduzia o homem a um niilismo que esfacelava a moral constituída através dos séculos. Mais importante do que levar o homem a um caminho errático, este esfacelamento dos princípios distanciava-o da própria realidade, impedindo-o de manifestar sua própria espiritualidade potencial, criando naufragos do real (“It is this characteristic of modern man’s mentality which frustrates his attempts to escape from spiritual nakedness”⁴ [Idem, Ibid., p.296]). O mundo fragmentado e dominado quase exclusivamente pela perspectiva, tão caro ao pensamento contemporâneo, era para Kracauer uma espécie de autismo do homem em relação à realidade. O cinema, fascinante, para ele seria capaz de restituir estes cacos e devolver experiências há muito perdidas:

Film renders visible what we did not, or perhaps even could not, see before it’s advent. It effectively assists us in discovering the material world with it’s psycho-physical correspondences. We literally redeem this world from it’s dormant state, it’s state of virtual nonexistence, by endeavoring to experience it through the camera. And we are free to experience it because we are fragmentized. The cinema can be defined as a medium particularly equipped to promote the redemption of physical reality⁵ (Idem, Ibid., p.300).

Por mais que Kracauer não admirasse filmes experimentais, que procurassem explorar estas dimensões escópicas da imagem (achava que era o próprio pensamento abstrato se apropriando da imagem), é curioso que sua teoria recuperasse o entendimento entre sujeito e objeto a partir do cinema. Inúmeros outros cineastas, partidários da experimentação ou não, compartilhavam desta mesma noção do **poder da imagem**. O cineasta russo Andrei Tarkovsky, em seu livro transbordante em poesia *Esculpir o tempo*, capturava uma idéia ainda mais essencialista do tema:

Estamos diante de um paradoxo: a imagem constitui a mais plena expressão do que é típico, e quanto mais plenamente ela o expressar, tanto mais individual e única se tornará. Que coisa extraordinária é a imagem! Em certo sentido, ela é muito mais rica do que a própria vida, e talvez assim seja exatamente por expressar a idéia da verdade absoluta (Tarkovsky, 1988, p.133).

Estas idéias apresentadas nos remetem imediatamente a termos comumente associados ao fenômeno poético: idéias absolutas, unos indissociáveis, categorias profundas da subjetividade, todas perdidas em meio à profusão de signos e linguagem (o “abstrato”, segundo Kracauer). A poesia escrita parece transcender apenas em parte estas barreiras que nos caracterizam como seres

⁴ “É esta característica da mentalidade do homem moderno que frustra suas tentativas de escapar da nudez espiritual”.

⁵ “O filme torna visível o que não conseguíamos, ou talvez não podíamos, ver antes de seu advento. Ele efetivamente nos ajuda a descobrir o mundo material com suas correspondências psicofísicas. Nós literalmente redimimos este mundo de seu estado dormente, seu estado de virtual não-existência, por meio do esforço para experimentá-lo através da câmera. E somos livres para experimentá-lo porque estamos fragmentados. O cinema pode ser definido como uma mídia particularmente equipada para promover a redenção da realidade física”.

capazes de refletir sobre nós mesmos. A imagem cinematográfica, no entanto, parece ter trazido de volta este anseio por uma experiência direta, sem intermediários, este agradável caos psicodélico e pré-verbal idealizado por Brakhage. Até mesmo Rudolph Arnheim, psicólogo adepto da Gestalt que confiava plenamente na **irrealidade** do cinema, achava que os aspectos que o tornavam **irreal** (tais quais o enquadramento, a ausência de cor ou de tridimensionalidade) o tornavam também **arte**. E estas seriam as **únicas** diferenças entre o cinema e a própria realidade. A **irrealidade** do cinema conduzia este fenômeno quase-real a experimentações que o permitiam se manifestar como arte (Cf. Arnheim, 1960, p.26). Por outro lado, este fenômeno era tão **quase-real** que podíamos perceber objetos e detalhes das coisas para **além da realidade**: “Thus we can perceive objects and events as living and at the same time imaginary, as real objects and as simple patterns of light on the projection screen; and it is this fact that makes film art possible”⁶ (Idem, Ibid., p.29). Arnheim argumenta que o filme não é real porque o espectador não sente desconforto ao assistir a um filme: se fosse real demais, todos os confundiriam com a própria realidade. No entanto, o espectador se **estatifica** diante da tela. Sabemos que, nos primórdios do cinema, quando o filme *L’arrivée d’un train*, dos irmãos Lumière, foi exibido pelas primeiras vezes por volta de 1895 (Cf. Sadoul, SD, p.21), os espectadores se assustavam e até saíam correndo, com medo de que o trem os atropelasse. **Antes que se soubesse que o cinema era cinema**, então, não se distinguia o cinema da própria realidade. A **imagem** era a realidade, e o cinema não era uma reprodução técnica da realidade, mas sim a **própria realidade** que havia se duplicado. Sendo real, parecia sensato imaginar que poderia ser também perigoso. Quando **se descobriu que o cinema era cinema**, este elo primário foi quebrado. Os espectadores já não tinham mais medo desta duplicata, que não era mais “real”, enfim. Mas continuavam – e continuam até hoje – a se posicionar, estáticos, diante da tela, transformando-se somente em visão, atenção, cognição. Será que ficam parados porque sabem que é irreal, como argumenta Arnheim, ou será que ficam parados porque alcançam uma **outra** dimensão do real?

Outros cineastas e teóricos se embrenharam nesta difícil questão que relaciona o cinema e a realidade. Alguns (como Epstein e Delluc) acreditavam que a realidade do cinema era superior. O cinema seria um meio de chegar a algum tipo de transcendência da visão e do conhecimento, graças às suas propriedades **fotogênicas**, superiores ao olho humano. O grande embate clássico da teoria do cinema se deu não exatamente entre a **forma** e a **realidade**, mas sim entre um **tipo específico de realidade** (que poderia ser simbólica) e uma realidade mais factível, uma realidade tangível, como deviam pensar os primeiros espectadores de *L’arrivée d’un train*, que tiveram medo de ser atropelados. O problema não deveria se situar nesta dicotomia, excludente, mas sim em quê implica o fato de o cinema poder expressar estes **dois** tipos de realidade. Se intervém através do signo e da linguagem (como estudam a semiótica e a semiologia, respectivamente) e é capaz de constituir mensagens complexas, que demandam capacidade de abstratizar, o cinema é um dínamo que propulsiona camadas fractais de simbolizações. Se, por outro lado, ele traz à tona este contato primitivo, simbiótico e escópico com uma experiência esquecida, ele se torna uma espécie de espaço umbral que satisfaz o espírito – um olho que hipnotiza e reenvia o espectador a um mundo de objetos desalienados. Se, por último, o cinema é capaz de realizar estas duas funções, é possivelmente a mais polivalente das artes, fazendo o percurso do etéreo ao material e enriquecendo a experiência humana. Jean-Claude Carrière, talvez admitindo este aspecto dual do cinema, indica algo que parece corroborar estas idéias:

Aqueles que estudaram o cérebro [...] dizem que o centro da linguagem está situado no lado esquerdo, onde se encontram a razão, a lógica, a memória e a associação inteligente de idéias e percepções. A faculdade da visão, por sua vez, situa-se no lado direito, junto com a imaginação, a intuição e a música.

A atividade normal do cérebro pressupõe que os dois hemisférios funcionem em harmonia através de incontáveis, minúsculas e velozes conexões. Se isso é verdade,

⁶ “Assim, podemos perceber objetos e eventos como coisas vivas e ao mesmo tempo imaginárias, como objetos reais e também como simples padrões de luz na tela de projeção; e este é o fato que torna a arte do filme possível”.

então nenhum cérebro trabalha com maior amplitude e com mais intensidade do que aquele de um grande cineasta, solicitado constantemente a fundir o verbal e o visual (Carrière, 2006, p.25).

Entende-se, então, que, pelo menos a partir desta dicotomia visionária, o cinema em muito se assemelharia a noções de poesia ligadas à transcendência e à universalidade (contraditórias e paradoxais, sim, exatamente como *Limite* tão bem representará em sua metalinguagem à flor da pele). Mesmo teóricos da poesia na literatura entenderam que o conhecimento (ou sentimento) poético pode nascer não da palavra, como seria fácil imaginar, considerando que a literatura nasceu muito antes que o cinema. Porém, não pensamos e vivenciamos nossas experiências internas apenas com palavras. Nossa consciência é um fluxo análogo à própria realidade – contínua –, mas ela se nutre igualmente de palavras... e de imagens. Não à toa, conhece-se este processar da mente como **imaginação**. Se articulamos palavras e imagens dentro de nosso íntimo, não é de se admirar que se pense que o cinema (articulação de imagens e palavras⁷) é a própria representação de nossos processos mentais. O psicólogo alemão Hugo Münsterberg ficou conhecido como o primeiro teórico do cinema quando publicou, ainda em 1916, seu famoso ensaio *The photoplay: a psychological study*. Adepto de uma psicologia pré-gestaltiana e em vários sentidos um pensador kantiano (Cf. Andrew, 2002, pp.30-34), Münsterberg orientava sua psicologia em termos de desvendar os mecanismos da mente. Sua exposição sobre o cinema, que sustenta alguns bons postulados até hoje, atribuía à nova arte a espantosa configuração do nosso mundo interno, replicando, na tela, nossa percepção interna relacionada a coisas como profundidade e movimento, atenção, memória e imaginação e até mesmo nossas emoções. O que fascinava Münsterberg era a capacidade que o cinema tem em **trazar** à tela, com uma inigualável carga de impressão da realidade (o foco de sua argumentação é uma comparação com o teatro) as fantasias e os deslocamentos sonoros e imagéticos que somente eram possíveis em nossa mente, como se fôssemos, nós, literalmente, que estivéssemos projetados:

*The objective world is molded by the interests of the mind. Events which are far distant from one another so that we could not be physically present at all of them at the same time are fusing in our field of vision, just as they are brought together in our own consciousness. [...] This inner division, this awareness of contrasting situations, this interchange of diverging experiences in the soul, can never be embodied except in the photoplay*⁸ (Münsterberg, 2004, p.46).

Voltando apenas à imagem, vemos que Alfredo Bosi, ao falar do poético, relaciona-o primeiramente a ela. A imagem, porém, acaba se perdendo como fenômeno original. “A atividade poética, enquanto linguagem, pressupõe a diferença” (Bosi, 2000, p.31). Bosi põe em evidência o doloroso processo pelo qual a imagem é atravessada pela mediação, transformando-se em signo (ícone):

Para nossa experiência, o que dá o ser à imagem acha-se necessariamente mediado pela finitude do corpo que olha. A imagem do objeto-em-si é inaferrável; e quem quer apanhar para sempre o que transcende o seu corpo acaba criando um novo corpo: a imagem interna, ou o desenho, o ícone, a estátua (Bosi, 2000, p.21).

⁷ Christian Metz, muito mais preciso e minucioso, atribui ao cinema cinco matérias de expressão: imagens fotográficas com movimentos múltiplos; traços gráficos que incluem todo o material escrito que é lido, em *off*; discurso gravado; música gravada; e barulho ou efeitos sonoros gravados (Cf. Andrew, 1989, p.174).

⁸ “O mundo objetivo é moldado pelos interesses da mente. Eventos que estão muito distantes um do outro, de maneira que não poderíamos estar fisicamente presentes em todos eles ao mesmo tempo, estão se fundindo em nosso campo de visão, logo que são colocados juntos em nossa consciência. [...] Esta divisão interna, esta consciência de situações contrastantes, este intercâmbio de experiências divergentes na alma, jamais podem ser corporificados exceto através do filme”.

Alcançar esta imagem primordial, alçada a um inconsciente profundo através da mediação sígnica, é um paradoxo que dá ser e substância à poesia escrita. Toda poesia, de uma forma ou de outra, parece querer trespassar esta barreira, como se o sentido último e dialético da produção do poético fosse edificar uma síntese entre estas duas instâncias **irremediavelmente mediadas**. Mas o que acontece quando, prescindindo da palavra, o cinema nos **devolve** esta imagem? De que maneira este inconsciente primitivo sobe novamente à superfície quando somos capazes de (re)capturar este material psíquico e projetá-lo para fora da nossa mente? “No espírito, as imagens visuais predominam. É entre elas que se exerce, o mais das vezes, a faculdade analógica”, afirmou Valéry (apud Pignatari, 1974, p.19), entendendo que o princípio poético, seja lá com qual tipo de qualidade, também está fundamentado na imagem, e não na palavra. Curiosamente, Valéry pensava que a máquina-cinema era uma duplicação fria e desalmada destas imagens⁹, como se os filmes “matassem” a vida interna quando a libertam através de uma mecanização do nosso mundo interno. Partindo de Bosi, porém, percebemos que estas imagens, simulacros mediados, se comportam como uma matriz. O crítico francês André Bazin, um dos maiores defensores das propriedades expressivas “naturais” das imagens, acreditava que o olho mecânico (fotográfico ou cinematográfico) era sim capaz de restituir este inconsciente, ao menos de maneira analógica. Seria uma espécie de “impressão digital” da realidade, contendo em si algo efetivamente fidedigno à realidade, apesar de não escapar da limitação de ser sombra ou simulacro:

Só a objetiva nos dá do objeto uma imagem capaz de “desrecalcar”, no fundo do nosso inconsciente, esta necessidade de substituir o objeto por algo melhor do que um decalque aproximado: o próprio objeto, porém liberado de suas contingências temporais. A imagem pode ser nebulosa, deformada, descolorida, sem valor documental, mas ela provém por sua gênese da ontologia do modelo; ela é o modelo (Bazin, 2003, p.126).

Mas como saber se esta matriz não é a mesma para um conhecimento prosaico e também para um conhecimento poético? O que é propriedade específica do cinema e o que é propriedade específica do **cinema poético**? As interpretações de como se manifesta este inconsciente imagético na percepção das pessoas é controversa. Uma nova bifurcação surge. Este imaginário coletivo cultivado pelo cinema parece ter, efetivamente, uma dupla orientação: se for prosa, concebe a realidade **a partir** da linguagem. Se for poesia, concebe a realidade **apesar** da linguagem. Há uma diferença abismal entre estas duas proposições, que resultam em dois modelos abordados por cineastas e teóricos: a prosa, através de uma montagem “transparente”, procura reproduzir uma realidade causal mais ou menos análoga à seqüenciação contínua do mundo real. O modelo do cinema americano falado clássico, por exemplo, investe profundamente no poder da narrativa “neutra”, obscurecendo os cortes para alimentar uma ilusão de continuidade semelhante à realidade. Já o modelo neo-realista italiano, curiosamente gerador de alguns tipos de cine-poéticas, investe no poder da realidade expressiva dos planos-sequência, entendendo o corte como uma ruptura da “língua escrita da realidade”, como dizia Pasolini. Alguns teóricos pensam um certo tipo de cinema de prosa como um conjunto de imagens arquetípicas que se desenvolveu no século XX, “eclausurando” o espectador em clichês que serviriam a ideologias dominantes. É assim que enxerga, por exemplo, Noel Burch: “O significado não existe simplesmente; precisa ser criado. Não podemos deixar que o mundo nos dê seu significado, pois ele nos dará apenas o significado da ideologia dominante”¹⁰ (Burch apud Andrew, 2002, pp.190-91). Já Gilles Deleuze, considerando

⁹ Cf. Kracauer, 1997, pp.285-287. Esta perspectiva em muito se assemelha à “perda da aura” designada por Walter Benjamin ao cinema, devido à sua reprodutibilidade técnica. A perda do aqui-e-agora do cinema, que é a perda da substancialidade da arte, resultaria no fim da autenticidade dela, deflagrando uma enorme modificação em sua apreciação, que Benjamin enxerga com aspectos positivos e também negativos (Cf. Benjamin, 1996, pp.167-170).

¹⁰ Como alternativa, Burch oferece a idéia de cinema-meditação, que, assim como o cinema-ensaio, mostra-se aparentado ao poema em filme. Pensando em autores que vão de Godard a Maya Deren, Burch concebeu um cinema “de medi-

uma imagem sensório-motora (sem a dimensão mais profunda e contemplativa que o olhar oferece) como um clichê, imagina a maioria do cinema como uma sucessão de esquemas engessados em um empobrecido imaginário coletivo talvez criado pelo próprio cinema: o que vemos nas telas, na maioria dos filmes, são repetições do que Metz chamaria de códigos estéticos específicos ou não do cinema. Para se livrar deste efeito que se manifesta **contra** a expressividade última da imagem que temos tentado discutir aqui, é preciso passar de imagens sensório-motoras para imagens ótico-sonoras:

Portanto, comumente, percebemos apenas clichês. Mas, se nossos esquemas sensório-motores se bloqueiam ou quebram, então pode aparecer outro tipo de imagem: uma imagem ótico-sonora pura, a imagem inteira e sem metáfora, que faz surgir a coisa em si mesma, literalmente, em seu excesso de horror ou de beleza, em seu caráter radical ou injustificável, pois ela não tem mais de ser “justificada”, como bem ou como mal... (Deleuze, 1990, p.31).

Esta transição de que nos fala Deleuze nos leva à outra possibilidade emanada pelas propriedades imagéticas profundas do filme: o cinema como sonho. Já Walter Benjamin (1996, pp.189-190) falava deste tipo de propriedade. O cinema provocaria uma espécie de psicose coletiva subterrânea, exibindo imagens de realidades distorcidas e comportamentos grotescos (como Mickey Mouse) que passariam a moldar o imaginário da humanidade. Sendo sonho ou delírio, Benjamin enxergava este fenômeno como uma espécie de terapia coletiva, neutralizando a consciência das pessoas diante destas manifestações de horrores de profundezas internas. Ismail Xavier (2005, pp.113-114) explica o cinema surrealista (de autores como Dalí e Buñuel) a partir de seqüências que expressem relações descontínuas, sem significação aparente, como um fluir de imagens que se metamorfoseiam a partir de impulsos inconscientes, codificados quase em direção à ininterpretabilidade. Segundo estes cineastas surrealistas, “O cinema dominante trai as suas raízes inconscientes e representa a vitória da autoridade e do conformismo sobre o ‘senso de liberação’ e sobre o desejo de subversão da realidade, afirmado na experiência onírica” (Idem, Ibid., p.114).

Esta condição de sonho, juntamente com noções como a da expressão de um único tema e a de que o poema deve extrair dele seu **rendimento máximo**, vão construindo uma espécie muito própria de cinema poético, com o qual *Limite* (1931) parece nutrir uma afecção. O filme de Mário Peixoto, logicamente, não se assemelha a um sonho. Um filme nunca é a reconstrução de um sonho. Sonhos são elaborados única e exclusivamente no inconsciente. É mais propriamente o **método** do sonho que nos interessa. Se o sonho condensa e desloca, é porque precisa encontrar uma via inacessível à consciência. Segundo Freud, o sonho manifesta um desejo secreto, geralmente envolvido em contradições (Cf. Freud, 2001, pp.136-171), e realiza um trabalho incansável de coordenação entre estes desejos contraditórios, de maneira a fazer um “acordo” escondido que resolva as inúmeras partes do inconsciente que demandam realização por parte da consciência (Cf. Idem, Ibid., pp.278-307). O poema, da mesma maneira, trabalha com aspectos múltiplos, às vezes concorrentes, expressando-se por trocas e substituições que emanam pluri-significação. Em *Limite*, temos dois desejos contraditórios: o de se fundir ao mundo e o de se afastar dele. Ambíguo e não-narrativo, denso e ao mesmo tempo fenomênico, é este paradoxo fundador que vai se manifestando, como se fossem fractais, nas instâncias formais e semânticas do filme, como se fosse um impulso (ou uma pulsão, se quisermos ficar à revelia da psicanálise) de realizar ambos os desejos, que jamais efetivamente se realizam, provocando um acúmulo vertical¹¹ de informações que querem

tação pura, onde o tema é a base de uma construção intelectual suscetível de transformar-se na forma, na própria realização, sem que esteja, por isso, edulcorada ou alterada” (Burch, 2006, p.193).

¹¹ “O que distingue a poesia é sua construção (aquilo que eu entendo por ‘estrutura poética’), e esta provém do fato de que uma investigação ‘vertical’ de uma situação é efetuada, um exame de ramificações do momento, voltado para a sua qualidade e profundidade; a poesia se ocupa, de um certo modo, não com o que está ocorrendo, mas com seu impacto e significado. Um poema, para mim, cria formas visíveis e audíveis para algo invisível, que é o sentimento, ou a emoção, ou o conteúdo metafísico do movimento” (Deren, apud Xavier, 2005, p.117).

dizer as mesmas coisas. Como o impasse jamais se resolve, o filme passaria a transferir estes desejos *ad infinitum*, em um ciclo interminável de fuga e fusão. O impasse, o hiato, então, se torna o próprio tema do filme, cujos personagens não são mais do que instrumentos estéticos para liberar estas pulsões inconciliáveis.

Um dos primeiros filmes a procurar expressar a lógica do sonho (ou ao menos sua estrutura, caso, ao menos em parte, de *Limite*) foi *Dream of a rarebit fiend*, de Edwin S. Porter, em 1906. Ainda que a única característica de *poema em filme* presente no filme que estamos a analisar seja a **unipontualidade temática**, *Dream of a rarebit fiend*, já bastante avançado em termos de montagem, anunciava possibilidades oníricas para o cinema. O executor de *The great train robbery* (1903), um dos filmes fundamentais para o desenvolvimento da narrativa, realiza em *Dream of a rarebit fiend* uma ação de lirismo transportado. Sem exatamente contar uma “história”, Porter montou uma *gag* a partir de um sonho que um homem tem após ingerir alimentos indigestos. Concentrado na idéia de experimentar (usando sobreimpressões, exposições duplas, etc...), Porter utiliza o frágil “roteiro” como pretexto para exhibir na tela os mais variados tipos de delírios, com velocidade acelerada e atos alucinatórios, como o homem voando pela cidade juntamente com sua cama. Ingênuo, o filme não apresenta mais do que um tropo poético muito rústico, mas se concentra em mostrar uma espécie de anti-narração, onde o espaço da continuidade perde momentaneamente o sentido e imagens de entretenimento delirante assumem o código primário do filme para liberar impulsos visuais e cômicos quase puramente situacionais e *non-sense*. Era uma maneira de expressar um tipo diferente de sentido, baseado em um conceito fechado que se aventurava em técnicas diferentes de expressão cinematográfica.

Bem diferente é *Étoile de mer* (1928), de Man Ray, um filme que aprimora esta qualidade onírica do cinema poético. Partindo das vanguardas nas artes plásticas, essencialmente o dadaísmo e o surrealismo, Ray realiza, a partir de um poema de Robert Desnos, um filme altamente concentrado em simbologias e arquétipos, utilizando uma tênue narrativa sobre um romance como pretexto para significar idéias como a de feminino e masculino. Utilizando técnicas de vanguarda, como um filtro de vidro para distorcer as imagens e sugerir um ambiente propriamente onírico, Ray fez de seu filme uma tradução em imagens ancorada nos próprios versos de Desnos, que aparecem em letreiros. *Étoile de mer*, porém, depende das palavras do poeta para emitir sua significação. O poema cinematográfico, nesse caso, ainda guarda os rastros do poema verbal, e precisa de recursos não-específicos do cinema para produzir sua significação. Isso, é claro, não ocorre em *Limite*, que encerra todas as suas relações em aspectos puramente cinematográficos.

Este poema em filme que estamos procurando, portanto, ainda não está bem definido. É avesso à definição. Apenas se encerra se recorrermos à arbitrariedade. Poema surrealista? Poema expressionista? Poema simbolista? Em qual modernidade o poema em filme se situa? Maria Esther Maciel¹², sem procurar fechar o conceito, lança idéias de pequenos atalhos para um cinema diferenciado:

Na maioria das vezes, o “poético” reveste-se de uma aura lírica de “revelação”, associando-se ao poder transfigurador do “olhar da câmera”, que através de recursos como a velocidade ou a lentidão, as proximidades íntimas dos primeiros planos, as variações de luminosidade etc., busca trazer para a tela aquele “algo” que subjaz à realidade visível das coisas (Maciel, 2004, p. 73).

Novamente, a poesia aparece como uma espécie de passagem para uma realidade ulterior, algo bastante impreciso, mas que certamente se relaciona com a própria ontologia da imagem, capaz de revelar uma frequência de pensamento aglutinativo que, a partir de uma modulação heurística,

¹² Sobre *Limite*, Maciel exalta os ângulos insólitos ou impressionantes que apelam aos sentidos do espectador, além de subdivisões do enquadramento, contraste de luz e sombra, presença estrutural da música e modulações líricas do movimento dos personagens e da paisagem (Cf. Maciel, 2004, p.72). Vale lembrar que são certamente elementos que aviltam a poeticidade de *Limite*, mas não são exclusivos de um cine-poema.

suporta mais informação e complexidade que a linguagem comum, seja cinematográfica ou não. Mas o cinema seria, de fato, uma linguagem? Em caso de resposta afirmativa, em que substância cinematográfica residem, então, estes tão obscuros “versos” cinemáticos? São perguntas para um próximo artigo.

Referências Bibliográficas

- ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Trad. de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- ARNHEIM, Rudolf. *Film as art*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1960.
- BAZIN, André . Ontologia da imagem fotográfica. In: Ismail Xavier (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1).
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BRAKHAGE, Stan. Metáforas da visão. In: Ismail Xavier (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.
- BURCH, Noel. *A práxis do cinema*. Tradução de Marcelle Pithon, Regina Machado. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Coleção Debates).
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Tradução de Fernando Albagli, Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo: cinema 2*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Tradução de Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- KRACAUER, Siegfried. *Theory of film, the redemption of physical reality*. New Jersey: Princeton Paperbacks, 1997.
- MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.
- MÜNSTERBERG, Hugo. *The Film: a psychological study*. Mineola, New York: Dover, 2004.
- PIGNATARI, Decio. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Debates).
- TARKOVSKY, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.
- _____. *O discurso cinematográfico*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Autor(es)

¹ **Ciro Inácio MARCONDES, Ms.**
ciroimarcondes@hotmail.com