

Iconografia do Inferno na Tradução de Peter Greenaway Para Tv Dante

Prof. Dr. Acir Dias da Silva¹

Resumo:

Estudaremos a reiteração de elementos clássicos de expressão visual nos cantos do Inferno, no trabalho produzido pela TV DANTE, do diretor Peter Greenaway (Reino Unido, 1989). O Inferno de Dante, a primeira parte d'A Divina Comédia, narra a descida de Dante ao inferno e das almas perdidas que ele lá encontra, arrolando, numa variada lista de vícios e crimes de sua época. Nas imagens em movimento traduzidas por Greenaway, a videocolagem transparece a riqueza, as emoções e relevância da obra para a contemporaneidade, nisso persistem ícones que aludem ao passado e ao presente. As escolhas do diretor ao designar o significado simbólico de imagens ou formas representadas na pintura, literatura, cinema e vídeo, ao mesmo tempo identifica, descreve, classifica e interpreta o tema de forma figurativa. Diante disso, a iconografia do inferno refere-se especialmente ao significado simbólico de imagens inseridas neste contexto. O grupo temático escolhido pelo diretor e produtor contrapõe os temas e mensagens em conflito com forma e significado.

Palavras-chave: Tradução Poética, Televisão, Literatura, Cultura, Memória

Introdução

Os cantos do inferno produzido para TV Dante, sob a direção de Peter Greenaway (Reino Unido, 1989), reiteram em videocolagem os ícones e as imagens agentes que aludem ao passado. Tal alusão está associada a arte da memória, dispositivo criado pelos gregos e romanos para os oradores impressionar o auditório. No cinema e na televisão não há oradores, mas os diretores, equipe técnica e de produção que rocorrem a formas de tratamento das imagens e sons ancorados num passado estético. A iconografia da memória está no inferno de Dante e no inferno criado por Greenaway.

A palavra "ícone" deriva do termo grego "eikón", que significa genericamente "imagem". Todavia, na história da arte e também na linguagem comum, a palavra ícone é reservada a uma pintura, geralmente portátil, de gênero sagrado, executada sobre madeira com uma técnica particular, e segundo uma tradição transmitida pelos séculos. A pátria do ícone é o Oriente bizantino que, com desvelo, conservou obras-primas artísticas de grande valor espiritual que chegaram até nós.

O vocábulo ainda é empregado para designar o significado simbólico de imagens ou formas representadas na pintura, literatura e cinema. Também nomeia uma disciplina da História da Arte, dedicada a identificar, descrever, classificar e interpretar a temática das artes figurativas. Até fins do século XVI, a iconografia referia-se especialmente ao significado simbólico de imagens inseridas num contexto religioso. Atualmente o termo refere-se ao estudo da história e da significação de qualquer grupo temático. *"Iconografia é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma. Tentemos, portanto, definir a distinção entre tema ou significado, de um lado, e forma do outro."*(PANOFISKY, 2001,p.47)

A análise iconográfica, tratando das imagens, estórias e alegorias em vez de motivos, pressupõem, é claro, muito mais que a familiaridade com objetos e fatos que adquirimos pela experiência prática. Pressupõe a familiaridade com temas específicos ou conceitos, tal como são transmitidos através de fontes literárias, quer obtidos por leitura deliberada ou tradição oral (PANOFISKY, 2001,p.58).

A articulação entre iconografia e arte da memória é o ponto-chave no sentido original, a memória seria a capacidade humana de guardar as impressões das experiências vividas. E essa arte dá suporte quase metodológico, está relacionada a duração e a referência temporal, para guardar as

impressões referentes à própria identidade dos objetos e das palavras, conforme a necessidade e a capacidade operacional imediata da própria mente que permitiria o acesso a lembrança das imagens e das palavras. Memorizar imagens e palavras é reconhecê-las como ícones.

Com frequência abarcamos a memória de um assunto inteiro com apenas uma marca, em uma só imagem. Por exemplo: o acusador diz que um homem foi envenenado pelo réu, argumenta que o motivo do crime foi uma herança e acrescenta que houve muitas testemunhas e cúmplices. Se quisermos lembrar disso prontamente, para fazer a defesa com desenvoltura, colocaremos, no primeiro lugar, uma imagem referente ao caso inteiro: mostraremos a própria vítima, agonizante, deitada no leito. Isso se soubermos quais são suas feições; se não a conhecermos, tomaremos um outro como doente, mas não de posição inferior, para que possa vir à memória prontamente. E colocaremos o réu junto ao leito, segurando um copo com a mão direita, tábuas de cera com a esquerda e testículos de carneiro com o dedo anular. Assim conseguiremos lembrar das testemunhas, da herança e da morte por envenenamento. (CICERO, 2005, p. 189).

Nesse método há, então, a colocação da imagem em um determina local de forma ordenada. Funciona como uma marca do espaço e também como imagem associativa às lembranças. Sempre que quisermos nos lembrar de algo, se usarmos a disposição das formas e marcarmos cuidadosamente as imagens, conseguiremos facilmente lembrar do que desejamos. Para tanto, é necessário usar imagens fortes e inesquecíveis, e incisivas, adequadas à recordação e que persistam na memória por mais tempo. Tal fato ocorrerá a partir do momento que o orador estabelece similitudes e coloca marcas, sinais e imagens em proporção adequada e lhes atribui especial beleza harmônica e singular fidelidade. Para tanto, há necessidade do ornamento e que as mesmas coisas marcadas sejam lembradas facilmente. As imagens devem ser semelhantes às coisas verdadeiras, para serem lembradas sem dificuldade quando forem forjadas e cuidadosamente marcadas. Nessa arte, porém, será necessário fazer o seguinte: repassar rapidamente, em pensamento, o primeiro lugar de cada série repetidas vezes, para reavivar as Imagens.

O mesmo acontece com as imagens: as que nos parecem cuidadosamente marcadas a outros podem parecer pouco marcantes. Por isso, convém que cada um prepare imagens cômodas para si. Enfim, é dever do preceptor ensinar de que modo convém buscar cada coisa e, para que fique mais claro, oferecer um ou dois exemplos e não todos que houver. Assim, quando discutimos a escolha da introdução, fornecemos um método de busca, não uma lista com mil modelos de introdução. Cremos que convém fazer o mesmo com as Imagens. (CICERO, 2005, p. 195).

De certa forma, a idéia central da "arte da memória" está no princípio de associação entre as palavras ou os conceitos aos lugares e às imagens. Isto é algo também próprio do mundo cinematográfico. Na arte da memória, trata-se de uma mnemotécnica arquitetural, porque estabelece uma ligação entre as partes de um todo, podendo tomar-se, por exemplo, uma casa, uma cidade, um prédio – lugares e imagens fantásticos –, um discurso ou qualquer outra coisa que se deseje reter ou guardar na lembrança. Estas construções lógicas permitiram sensivelmente a expansão das possibilidades mentais. De acordo com Francis Yates, a arte da mnemônica chegou a seu apogeu e também a sua forma mais mágica com Giordano Bruno (1548-1600), o célebre filósofo italiano que foi executado na fogueira por decisão da Inquisição e os procedimentos contidos na arte da memória tornaram-se moda entre os neoplatônicos e hermetistas.

O sistema retórico operado por Cícero persiste durante séculos. Firma-se assim num sistema articulado à tradição, sobretudo na *Institutio oratoria*, de Quintiliano, no qual encontramos as cinco partes da retórica: *inventio* (*heuresis*), *dispositio* (*taxis*), *elocutio* (*lexis*), *actio* (*hypokrisis*) e *memoria* (*mneme*). A memória é, pois, um dos cinco cânones da retórica. Na retórica clássica, as

cinco categorias ou cânones tinham uma finalidade tanto analítica quanto gerativa, ou seja, forneciam tantos meios para a crítica de orações quanto um modelo para a composição de discursos.

Os tratados de retórica renascentistas tradicionalmente conservam essas cinco partes, embora, no correr dos séculos, se possa observar uma tendência consistentemente progressiva à absorção de umas por outras. Simplificadamente, a primeira, a invenção, é a procura das idéias; a segunda, a disposição, é a arte de ordenar o material num texto, ou seja, na seqüência com início, meio e fim; o estilo ou a elocução são os ornamentos de expressão: elocução é a comunicação oral do discurso, que inclui os gestos apropriados do orador; e, por fim, a memória, que consiste nos processos de memorização do discurso. No contexto retórico, invenção (*inventio*, *heuresis*) tem muito mais a ver com a procura das idéias do que propriamente com o sentido atual do termo. Derivada do latim *invenire*, “encontrar”, e deve ser entendida como o ato de percorrer uma espécie de catálogo de categorias comuns de pensamento tornadas convencionais. Esse dado foi aos poucos absorvido pela categoria elocução (*elocutio*, *lexis*), que, por sua vez, permanece em nossos manuais de gramática como “linguagem figurada” (*tropos*). Compõem aquele catálogo de estratégias os topoi (“lugares”; lat. *loci*), nos quais o orador encontra os meios de persuasão mais adequados às circunstâncias e à ocasião (*kairos*): são “tópicos de invenção”, isto é, “lugares para encontrar coisas”. Como categorias de relações entre idéias, constituem uma ferramenta para a invenção. Quintiliano, mestre da retórica, também deixou idéias precisas sobre a aplicabilidade da arte da memória.

Em suma, são necessários alguns lugares, que podem ser reais ou fictícios, e imagens ou símbolos que são, evidentemente, fictícios. As imagens são caracteres com que anotamos aquilo que se deve levar à memória; de modo que, como disse Cícero, usamos lugares como as tavoletas de cera e as imagens como letras do alfabeto. Este é o caso de citar as passagens literalmente: “Deve-se recorrer a lugares numerosos, bem iluminados, distribuídos em ordem precisa, a intervalos reduzidos; e as imagens, que seja eficazes, claramente definidas, características e que tenham o poder de apresentar-se à alma e feri-las rapidamente. (QUINTILIANO, p. 17).

Um dos elementos centrais da invenção da mnemotécnica é a união de imagem e palavra: trata-se de um processo possível apenas quando se submete a palavra a um processo de reiteração, pelo qual ela adquire uma qualidade espacial. É, sobretudo nesse sentido que a memória é entendida na retórica. Ainda sobre memória, Aristóteles já menciona os processos de ordenação e de associação que lhe são fundamentais. Antes de qualquer coisa, menciona-se a distinção entre memória e recordação.

Discorremos primeiro da memória, diferentemente da percepção sensível, que se refere ao presente, a memória está relacionada com o passado: ninguém diria, observa ele, que se lembra do presente quando ocorre uma percepção. É também com relação à percepção sensível que se define a lembrança, pois existe uma diferença entre lembrar-se de algo que ocorreu no passado e lembrar-se de um conhecimento, como quando “lembramos” que os ângulos de um triângulo são iguais aos dois ângulos retos.

No primeiro caso, lembramos uma percepção que tivemos no passado; no segundo, lembramos um pensamento. A memória, portanto, não é nem uma percepção, nem um conceito, mas um estado ou uma afecção condicionada pela passagem do tempo. Em outro passo, a relação entre memória e imagem é assinalada. A memória daquilo que é gerado na alma e no corpo, que sente mediante a percepção sensível, é semelhante a uma imagem: o processo de estimulação sensorial envolvido no ato da percepção nele se imprime como um selo. Quando nos lembramos de algo, é essa afecção impressa que lembramos, não o objeto em si. E essa memória será tanto mais possível quanto mais relacionada estiver a outra coisa: é então que o objeto se apresenta na alma como um sinal mnemônico.

Discorreremos agora sobre a recordação. A recordação é distinta da memória, pois não se caracteriza como “recuperação” ou “aquisição”. Ela ocorre pelo fato de que um movimento é naturalmente sucedido por outro numa ordem regular. Como nas sucessivas demonstrações em geometria, observa Aristóteles, as coisas dispostas numa ordem fixa são mais fáceis de lembrar do que quando dispostas de modo descuidado. Assim, o espírito é capaz de estimular voluntariamente um movimento desejado quando parte de lugares mnemônicos (*mnemonic loci*): ele passa rapidamente, em pensamento, de um ponto a outro como do leite ao branco –, do mesmo modo que séries de percepções associadas pelo costume tendem a se apresentar conjuntamente no espírito.

No livro *Instituição oratória* – especificamente no capítulo 10, Quintiliano comenta definições sobre os três gêneros discursivos: o sutil (*subtile*), o florido (*floridum*) e o grandioso (*grande*). O gênero sutil descreve, tem a finalidade de ensinar e, portanto, necessita de agudeza. Será responsável por narrar e provar os casos, de maneira que encerra, em si mesmo, uma plenitude tal que prescinde de outras virtudes. O gênero florido ou mediador, tem a função de agradar ou conciliar o ouvinte, necessitando de brandura. Para isso, fará uso de metáforas, digressões e toda sorte de figuras de linguagem capaz de tornar o discurso doce e agradável. O gênero grandioso ou sublime, próprio para mover o público, sobressai pelo vigor. Por meio de amplificações, por exemplo, deve alcançar vigor suficiente para arrebatar aqueles que quer convencer, incutindo-lhes as mais diversas afecções de acordo com o que se pretende. Quintiliano adverte, porém, que não existem apenas essas três formas, mas que, entre elas, há ainda uma quantidade grande de espécies que se pode entrever. Ele faz uma comparação entre os sons da cítara e os gêneros do discurso: assim como aos cinco sons primordiais da cítara logo foram inseridos outros sons, que consistiam apenas numa sutil variação da escala, assim também, dentre cada um desses três gêneros, digamos, primários, podem-se colher inúmeros outros, cujas diferenças se mostram igualmente sutis e igualmente importantes. Quintiliano, embora admita sua preferência pelo gênero sublime, alegando que é o mais apropriado às maiores e mais importantes causas, assegura veementemente que não se pode eleger um deles como o melhor.

Com efeito, o bom orador não é aquele que sabe usar um único gênero de maneira perfeita, mas aquele que sabe usar, perfeitamente, todos eles, isto é, na ocasião em que cada um convém. A variação dos gêneros não se dá apenas com a variação da matéria, mas também com a mudança da parte do discurso. Assim, a uma matéria pode convir um gênero específico, mas certamente esse gênero não será apropriado ao longo de todo o discurso, pois o exórdio, por exemplo, tendo uma função diferente da narração, exigirá um outro gênero. Quintiliano exemplifica dizendo que não se pode discursar da mesma forma em uma acusação capital e em uma contestação de herança, assim como não se pode usar o mesmo tom na argumentação e na peroração. Além do correto exame da causa e das partes da causa, o êxito do orador depende de uma série de outras observâncias, que vão desde a avaliação da natureza do público até o local e o tempo em que o discurso se insere. Afirma ele que somente assim se alcançará a verdadeira eloquência, a qual, então, consegue receber os elogios dos doutos e também do vulgo.

Diante disso, Quintiliano repreende os oradores que consideram mais popular e agradável os discursos viciosos e corrompidos, entendendo como tal os discursos que abusam da licença de palavras. São os oradores que ora empregam sentenças pueris, ora expressões inchadas e descomedidas, entusiasma-se com argumentos inúteis, substituem o sublime pelo mirabolante e, assim, sob uma aparência de liberdade, desrespeitam as regras e os limites próprios de cada gênero. O autor reconhece, entretanto – uma vez que diz toda eloquência, em si mesma, ser coisa jucunda e estimada – que mesmo esses discursos, principalmente junto aos imperitos, obtêm admiração e louvor. Eles, porém, rapidamente se esvaem e perdem seu brilho quando confrontados com outros que lhes são manifestamente superiores.

Quintiliano retoma a idéia de que o bom orador não só sabe utilizar oportunamente todos os gêneros, mas também o faz muito facilmente. Diz Quintiliano que até a abundância dever ter uma

medida, sem a qual nada é saudável nem louvável. Prega, enfim, numa alusão que inegavelmente remonta a Aristóteles, a moderação, ou seja, que o discurso – e tudo o mais – nunca se situe nos extremos, onde sempre estão os vícios, mas que esteja seguro numa posição intermédia, de modo a evitar que a austeridade se transforme em tristeza; a elevação, em excesso; o prazer, em devassidão.

Dessa exposição, é possível destacar algumas relações que o autor cria para delimitar os gêneros, quais sejam: a relação entre os gêneros e os ofícios do orador, entre os gêneros e as causas, isto é, a matéria dos discursos, e entre os gêneros e as partes das causas. O próprio Quintiliano, no livro VIII, capítulo 7, assinala: “O ofício do orador consiste em ensinar (*docere*), mover (*mouere*) e deleitar (*delectare*)”. Fica clara, portanto, a associação que se faz entre os *genera dicendi* e os *officia oratoris*. As características atribuídas aos gêneros são tal qual as exigidas para cada ofício, de maneira que a clareza e a objetividade necessárias àquele que ensina tornam-se as virtudes do gênero que tem como escopo justamente o ensino. A força, que é indispensável àquele que quer mover alguém, traduz-se figuradamente por meio das amplificações, do aumento de voz e de qualquer outra técnica que permita reproduzir e transpor, para o discurso, as qualidades que originariamente pertencem ao orador, e não ao gênero. A brandura, que deleita e concilia, deve ser atributo de todo aquele que procura agradar. No discurso, isso transparece pela abundância de figuras, metáforas, digressões e de todo artifício que naturalmente apraza. Assim, as virtudes da clareza, da força e da suavidade, que são exigidas ao bom orador, são transferidas aos gêneros. Daí a defesa de Quintiliano pelo uso apropriado de todos os gêneros e não apenas de um, pois o conjunto dessas virtudes só se obtém com um discurso que empregue alternadamente todos os gêneros.

Voltando ao cinema, neste caso, a retórica e construção da memória estariam no aparato de construção técnica da artificialidade do tempo e do espaço. O diretor escolhe a equipe, o fotógrafo e os equipamentos. A equipe de fotografia, munida de câmera e de refletores, posiciona os eixos a serem filmados e revela as direções da história a ser contada. Tais procedimentos, tão comuns e modernos, compõem, de maneira geral, a gramática técnica do cinema. A retórica e os gêneros, como descritos por Quintiliano, persistem na atualidade e nos métodos de composição em imagens e sons. O diretor da obra, munido de procedimentos técnicos, compõe imagens, lugares e ações para serem gravados tanto na película como mente do espectador.

Poderíamos defini-la como “esculpir o tempo”. Assim como o escultor toma um bloco de mármore e, guiado pela visão interior de sua futura obra, elimina tudo que não faz parte dela – do mesmo modo o cineasta, a partir de um “bloco de tempo” constituído por um enorme e sólida quantidade de fatos vivos, corta e rejeita tudo aquilo de que não necessita, deixando apenas o que deverá ser um elemento do futuro filme, o que mostrará ser um componente essencial da imagem cinematográfica. (TARKOVSKI, 1990, p. 72).

Nas imagens do cinema, intercaladas pela montagem, como blocos construtores da linguagem e da memória, e nesses instrumentos, predomina a objetividade, a observação, a busca pela verossimilhança e os artifícios retóricos. Nisso, o cinema nos remete para a perspectiva humanista e para os rudimentos da dramaturgia clássica aristotélica, denominada de verossimilhança, em que os princípios de clareza, da racionalização e da unidade estão evidentes no dispositivo de criação de ilusões.

Os filmes, imagens e sons da língua escrita da realidade, artefatos da Memória artificial, LOCAIS FANTÁSTICOS habitados por IMAGENS inesquecíveis em movimento, por serem discursos em língua da realidade trazem dela o inconcluso, a ambigüidade, a mistura, o conflito, a história. Participam da mitologia do poder político e econômico, em suas versões massificadas, populares. Também, não tão populares, participam em diferentes graus, da mitologia futura em estética crítica quando trazem em seu discurso o inconcluso, a ambigüidade, a mistura, o conflito, não só da história e do real, como também o conflito ideológico-estético do aparato

técnico da sua linguagem: câmeras, lentes, roteiros, cenografia, planos, seqüências, edição, etc. Assim, suas imagens e sons em movimento, mesmo captadas pelo olho unívoco e objetivo da perspectiva, escapam, em parte, pelo olhar humano do espectador, que as vê em tensão e não somente em afirmação. (ALMEIDA, 1999, p. 91).

O cinema imprime o tempo de forma concreta. Digamos que o cinema imprime o tempo na forma de evento concreto. E um evento concreto pode ser construído pelos acontecimentos. A força do cinema, porém, reside no fato de ele se apropriar do tempo, junto com aquela realidade material a que ele está indissoluvelmente ligado, e que nos cerca dia após dia, hora após hora.

As imagens do cinema são a memória como “rememoração” que, diante das ruínas da história, produz sentidos em forma de “fragmentos”, dos “cacos” da história. Cada seqüência cinematográfica remete a tempo perdido, a memória, a lembrança e a reminiscência. O mito, na qualidade de obra dos “estilhaços”, tentaria “recriar” a unidade certa vez perdida. A lembrança, diferentemente da rememoração, ao ser regida por uma temporalidade única, linear, funcionaria de modo a garantir a redenção de um passado completo, perfeito, fechado. Para tanto, podemos encontrar pista nas crenças populares da Grécia que nos contam sobre a deusa *Mnémosyne*, ou Memória, considerada a mãe das Musas. O poeta, ao ser possuído pelas Musas, recupera a “memória primordial” e tem acesso às realidades originais. O cinema, ao incorporar técnicas já desenvolvidas no passado, situa os acontecimentos num quadro temporal, talvez realidades esquecidas e recalçadas que permitem a compreensão parcial do devir humano em seu conjunto.

O filme de Greenaway tem imagens e sons da língua escrita da realidade, pois o diretor parte de imagens pasteurizadas e cria uma nova visão do *Inferno de Dante*. Parte dos artefatos da Memória artificial, LOCAIS FANTÁSTICOS habitados por IMAGENS inesquecíveis em movimento, por serem discursos em língua da realidade traz dela o inconcluso, a ambigüidade, a mistura, o conflito, a história. Participam da mitologia do poder político e econômico, em suas versões massificadas, populares recriados pela montagem e intervenções técnicas. Nesse contexto os sete pecados capitais são uma classificação de vícios usada nos primeiros ensinamentos do catolicismo para educar e proteger os seguidores crentes, de forma a compreender e controlar os instintos básicos. Greenaway refaz sob a perspectiva de uma voz em *of* e a sobreposição de imagens. E diz:

Por que nós insistimos em refilmar sempre os clássicos da literatura? Qual é o sentido disso? O cinema é sobre imagens, não sobre texto. Eu estudei para ser pintor, preciso de imagens para começar meus filmes, não de palavras. Tenho dúvidas se, alguma vez, já vimos cinema puro. A maioria dos cineastas é visualmente analfabeta e não conhece a tradição de 8 mil anos de pintura. Além disso, o cinema é um entretenimento emburrecedor. E ninguém se esforça para mudá-lo, para torná-lo mais sofisticado. Ele lida sempre com os mesmos padrões e gêneros: comédia, romance, ação, suspense. (GREENAWAY, 2005, p.03)

Nos propósitos de Greenaway tais propósitos ficam bem claros. Como Igreja Católica classificou e selecionou os pecados em dois tipos: os pecados que são perdoáveis sem a necessidade do sacramento da confissão, e o pecados capitais, merecedores de condenação. No *inferno de Dante* tais pecados aparecem em toda obra e principalmente nos Canto V *Minós*, *Círculo da luxúria* - *Espíritos de Paolo e Francesca*, Canto VI *Cérbero* - *Círculo da Gula* - *Espírito de Ciaccio*, Canto VII *Pluto* - *Círculo da avareza e no Círculo da ira* - *Rio Estige*. Nas imagens do diretor a recriação aparece numa profusão de imanges, sons e narração que às vezes lembram as imagens de Willian Black.

Nítamentente percebe a opção pelo cinema de poesia não narrativo. Sabe-se que o cinema de poesia vem do impulso das experiências profundas com a linguagem, a imagens e o som – amalgama fundamental que circunscreve as mensagens da realidade humana As idéia poética de boa parte do cinema de poesia insiste na tecedura de fios condutores de um filme, que por sinal não é a narra-

ção, parte da idéia de transposição de linguagens e não na idéia de adaptação de linguagens. Estas últimas, comuns aos grandes estúdios cinematográficos, pois nos grande festivais de filmes realizados para satisfazer os desejos sádicos dos espectadores e também os desejos do sistema político vigente premia os melhores roteiros adaptados de obras literárias. Literária é transposição das histórias. O cinema de poesia parte dos emblemáticos da nossa cultura presentes na condição dos personagens e também das histórias supostamente traduzidas.

Nos filmes do cinema de poesia está presente a qualidade onírica profunda do cinema e do homem e isso não obedece a regras clássicas de tempo e espaço e muito menos as regras da verossimilhança. Ressalta a qualidade e as potencialidades de expressão do poético no cinema – poesia que se liberta da prosa comunicativa e narrativa com o cinema é originário. Nesse mesmo plano, materialmente se inscrevem as experiências vindas de Antonioni, Bertolucci, Godard e no Brasil, Glauber Rocha. Pasolini na Itália em seu escritos sobre cinema interroga sobre o cinema como língua da realidade e das coisas.

A câmera subjetiva indireta livre: um estilo sensível de atuar com a câmera e os recursos audiovisuais, em que a inspiração e técnica se consubstanciam em uma poética cinematográfica. A câmera subjetiva indireta livre, no cinema, corresponderia ao discurso indireto livre, na literatura. Trata-se de uma liberdade anormal de usar a câmera quase escandalosa em sua insistência de um modo de enquadramento dos planos e dos ritmos da montagem, desaguando em um duração específica de planos e ritmos na montagem, desaguando em um duração específica de planos e ritmos, desejantes de expressar a alma do que focado. Diante disso a câmera foca os objetos da realidade, acariciando-os em um íntimo afeto entre os participantes do ato: homem-câmera-objeto.

O ponto de partida são as palavras, sons e imagens inscritas na realidade e a tensão em direção a uma suposta transcendência do objeto retratado. Talvez a tentativa é de tornar visível o abismo que assalta o corpo e rouba as chaves da memória humana. O silêncio quase sempre nessa obras evoca imagens e lembranças do passado, ruídos de instantes que estão além do olhar comum. Assim, o eu lírico expressa nas condições dos personagens a evocação de outras possibilidades de existências e sociedades. Diante disso, os mecanismos alusivos das imagens e sons constituem mananciais de interpretação e construção da linguagem cinematográfica, isto é, alerta o espectador para jogo e intenções dos homens e sociedades.

No *Inferno de Greenaway*, assim como no *Inferno de Dante* estão aqueles que são guiados paixões "paixões": Gula, Luxúria, Avareza, Ira, Soberba, Vaidade, Preguiça, ou seja todos os pecados representados em sobreposições de imagens desnaturalizadas. Ao mesmo tempo em que é mostrada uma imagem, nota-se várias camadas sobrepostas uma a outra. Ainda, nisso, na mesma tela há inúmeras janelas que se abrem com imagens diferentes. O olhar vagueia entre diversos pontos simultaneamente. A tela do *Inferno de Greenaway* parece uma tela de computador e uma página da Web:

Os anos 90 presenciaram enormes revoluções tecnológicas, que têm a ver com dois fenômenos: interatividade e multimídia. O cinema, no entanto, não possui nem uma coisa nem outra. A geração do laptop não pode se excitar com algo que não é interativo ou multimídia. O cinema se tornou antiquado. Você senta num lugar escuro, mas o homem não é um animal noturno. Você olha em uma só direção, mas o mundo todo está à sua volta. Se você assiste a um longa numa sala de projeção, fica parado por duas horas, algo que não fazemos nem dormindo. Que coisa mais estúpida! A linguagem cinematográfica é extraordinária, mas é desperdiçada nas salas de projeção. Por sermos preguiçosos, temos um cinema patético e miserável, baseado na narrativa, que não consegue mais seduzir a nossa imaginação. Precisamos apagar isso e iniciar tudo de novo. Os 112 anos de cinema não passam de um mero prólogo. Com as novas tecnologias, poderemos começar a fazer cinema para valer. (GREENAWAY, 2005, p.07)

Nisso, as linguagens imbricam-se, apoderando-se uma da outra, a ponto de confundirmos suas especificidades, lembrando-nos que o filme é composto por imagens em movimento, elementos apenas simbolicamente representados por palavras no livro, este é composto pela escrita, elemento que também surge dentro de um filme. Os signos alfabéticos são constructos de palavras, pretos no papel branco - uma linguagem que difere da imagem, a palavra tem o sentido da comunicação em que necessita pensar, criar e imaginar.

Transferir para as imagens inesquecíveis do *Inferno de Dante* e Greenaway relações de significação como uma busca por uma iconografia da memória presente tanto na pintura, como na literatura inclui também, indubitavelmente entender relações existem entre a literatura, o cinema e a pintura. Os limites do filme não são, como por vezes o vocabulário técnico nos daria a entender, a moldura da imagem, mas uma ordenação que só pode desvendar uma parte da realidade. A moldura polariza o espaço para o interior, enquanto tudo o que o filme nos mostra se supõe prolongar indefinidamente no universo. A moldura é centrípeta, o filme centrífugo. Daí resulta que se inverter o processo pictural e se inserir o filme na moldura, o espaço do quadro perde a sua orientação e os seus limites para se impor à nossa imaginação como indefinido. O diálogo do cinema com a pintura estão articuladas pela perspectiva, elemento técnico desenvolvido na renascença e incorporado pela câmera fotográfica e cinematográfica. Tais relações nos levam a pensar e imaginar tais suportes como arte, a história da pintura; ao mesmo tempo, cinema e pintura não representam, não visam representar o espaço, o tempo, a ficção da mesma maneira, eles não empregam totalmente os mesmos meios. Dessa forma será possível conhecer um pouco da significação simbólica nas três linguagens: cinema, pintura e literatura, percebendo as relações dialógicas existentes entre elas e a significação por elas produzida, as quais desvelam identidades relativas a dados signos socialmente instituídos; sempre na busca da preparação do olhar como uma lente que descobre/ capta essa significação e não apenas observa-a. São ícones da memória.

Iconologia, portanto, é um método de interpretação que advém da síntese mais que da análise. E assim como a exata identificação dos motivos é o requisito básico de uma correta análise iconográfica, também a exata análise das imagens, estórias e alegorias é o requisito essencial para uma correta interpretação iconológica – a não ser que lidemos com obras de arte nas quais todo campo do tema secundário ou convencional tenha sido eliminado e haja uma transição direta dos motivos para conteúdo, como é o caso da pintura paisagística européia, da natureza morta e da pintura de gênero, sem falarmos da arte ‘não objetiva’.” (PANOFSKY, 2001,p.54)

Na obra de Greenaway, as imagens por mais modernas que sejam estão ancoradas aos ícones mais tradicionais representam vícios e outros temas religiosos presentes na obra de Dante. Tais ícones são muito mais do que uma simples figuração ou acontecimento reitera elementos estéticos da literatura, do cinema e da pintura.

Referências Bibliográficas

- [1] ALMEIDA, Milton José. Cinema: a arte da memória. Campinas: Autores Associados, 1999.
- [2] ALIGHIERI, Dante. Inferno. São Paulo: editora 34, 2007.
- [3] BENJAMIM, Walter. Magia, e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1996 (Obras Escolhidas, vol. 1).
- [4] CICERO. Retórica a Herênio. São Paulo: Hedra, 2005.
- [5] GREENAWAY, Peter. O cinema ainda está na pré-história. Entrevista de Philippe Barcinsky In Revista Bravo. Acessado em 19/03/08 http://bravonline.abril.uol.com.br/indices/materias/materia_253968.shtml
- [6] YATES, Francis A. A arte da memória. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

- [7] YATES, Francis A. Giordano Bruno e a tradição hermética. São Paulo: Cutrix, 1995.
- [8] PANOFISKY, Erwin. Significado nas artes visuais. Tradução Maria Clara F. Kneese, J. Guinsburg. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- [9] QUINTILIANO. M. Fabio. Instituição oratória. Tomo I e II. Paris: Livraria Portuguesa de J. P. Aillaud, 1836.
- [10] TAKKOVSKI, Andrei. Esculpir o tempo. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FILMOGRAFIA

- [11] INFERNO. Dir. Peter Greenaway. TV Dante Inglaterra. 1986.

Autor(es)

¹ **Acir Dias da SILVA, Dr. Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte, UNICAMP, ...tulação (ex. Profa. Dra., Prof. Ms., Mestrando, Doutorando)**

Nome por extenso da Instituição (SIGLA da Instituição)

Departamento, se necessário

E-mail