

Bento Matias Gonzaga Filho

AMARELO MANGA EM PROJEÇÕES TEÓRICAS: TRÊS LUZES SOBRE O FILME
DIRIGIDO POR CLÁUDIO ASSIS

Tangará da Serra

2011

Bento Matias Gonzaga Filho

AMARELO MANGA EM PROJEÇÕES TEÓRICAS: TRÊS LUZES SOBRE O FILME
DIRIGIDO POR CLÁUDIO ASSIS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários - PPGEL, da Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT- como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, na área de Letras, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Vera Lúcia da Rocha Maquêa.

CRÉDITOS AOS PARCEIROS INTELECTUAIS DE SALA DE CINEMA

Após a conclusão deste texto, deixo aqui os meus agradecimentos:

Aos queridos amigos constantes e pertinentes. A Vera Maquêa, amiga carinhosa e intelectual presente. Também não posso deixar no esquecimento o jazz, o amarelo de Van Gogh e as luzes de Cláudio Assis iluminando a chuva.

Octavio Paz disse: “Basta a um homem aprisionado fechar os olhos para ser capaz de fazer explodir o mundo.” E eu, parafraseando, acrescento: bastaria à branca pupila da tela do cinema poder refletir a luz que lhe é própria para fazer explodir o universo.

Luis Buñuel

To my father and Kubrick

RESUMO

Este texto intenciona explorar diversos aspectos discutidos nas teorias de cinema a partir de Hugo Munsterberg, com as suas considerações psicológicas e Sergei Eisenstein, nos fundamentos da montagem, ambos dentro de uma tradição formativa de análise, passando pela teoria realista do cinema até a concepção analítica semiológica. A extração dessas teorias será colorida pelo filme *Amarelo manga* (2002), dirigido por Cláudio Assis, que nos cederá o seu corpo e sua narrativa no momento da exploração. Cenas de outros filmes, além de outras obras de arte serão solicitadas para enriquecimento e elucidação das análises.

Palavras chave: Cinema. Teorias. *Amarelo manga*.

ABSTRACT

This text intends to explore various aspects discussed in the theories of cinema from Hugo Munsterberg, with his psychological considerations and Sergei Eisenstein, in the fundamentals of montage, both within a formative tradition of analysis, crossing the realistic theory of cinema and the conceptions of semiotics. The extraction of these theories will be illuminated by *Mango yellow (Amarelo manga, 2002)* movie, directed by Cláudio Assis, which will give us its body and its narrative at the time of exploration. Scenes from other movies and other works of art will be required to enrich the analysis and elucidate the ideas.

Key words: Cinema. Theories. *Amarelo manga*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
TOMADA 1: A LUZ FORMATIVA: PSICOLOGIA E MONTAGEM.....	11
Pelo ângulo da psicologia.....	11
Sob o foco da montagem.....	20
Composição em amarelo, verde e vermelho.....	25
TOMADA 2: A LUZ REALISTA: O OBJETIVO E A FUNÇÃO DO CINEMA.....	31
<i>Close-up</i> no objetivo.....	31
A função do cinema em destaque.....	37
TOMADA 3: A LUZ FRANCESA CONTEMPORÂNEA: INSERÇÕES SEMIOLÓGICAS E FENOMENOLÓGICAS.....	44
O enquadramento da semiologia.....	44
Pelas lentes da fenomenologia.....	50
CONCLUSÃO.....	56
REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA.....	58

INTRODUÇÃO

O desafio de estudar a teoria do cinema passa pelo entendimento de que não se pode afirmar categoricamente que existe uma teoria completa e acabada. Esta dissertação intenciona abordar diversos aspectos estudados por grandes pensadores do cinema em comunhão com a análise do filme *Amarelo manga* (2002), dirigido por Cláudio Assis.

O irrequieto Cláudio Assis saiu da cidade de Caruaru, em Pernambuco, e iniciou-se na arte cinematográfica em Recife. Em 1987, começou o trabalho em longas-metragens e nesse contexto realizou seu primeiro curta-metragem: *Henrique, um assassino político*. O cineasta pernambucano ainda é autor de mais quatro curtas-metragens: *Viva o Cinema* (1996), *Texas hotel* (1999) e *O Brasil em curtas 06 - Curtas pernambucanos* (1999). Lançado em 2002, o roteiro de *Amarelo manga* foi o primeiro a ser elaborado, mas, por falta de verba, o diretor resumiu o texto e inscreveu-o num concurso de curtas; ganhou o concurso e produziu *Texas hotel*, que mais tarde se tornaria *Amarelo manga*. Cláudio Assis dirigiu também *Baixio das bestas* (2006) e *A febre do rato* (2011).

Começaremos a nossa escrita com o mais direto dos pensadores, Hugo Munsterberg e sua obra *The Fotoplay: A Psychological Study*, de 1916 e finalizaremos com a exploração das análises fenomenológicas, já dentro de uma teoria mais contemporânea, que Dudley Andrew (2002), no último capítulo do seu livro *As principais teorias do cinema*, denomina *Teoria cinematográfica francesa contemporânea*.

Dividimos este texto em três capítulos (tomadas) com a intenção de estruturá-lo seguindo uma linha de tempo, tendo como norte a classificação de Andrews por achá-la mais próxima de nossas intenções. Na primeira tomada analisaremos a tradição formativa. Ancorando-nos nas formulações de Munsterberg e Eisenstein, penetraremos nos conteúdos de cunho psicológico e de discussão sobre o que é montagem e quais as suas relações com o filme *Amarelo manga*. Na segunda, estaremos sob o foco da luz realista. Iluminados por Siegfried Kracauer e André Bazin, estudaremos o objetivo e a função do cinema sob os auspícios da visão do cinema como objeto de projeção de traços da realidade. Na terceira tomada abordaremos a teoria francesa contemporânea com os

seus aspectos semiológicos e fenomenológicos, apoiando-nos nos textos de Christian Metz. Na segunda parte, deste último capítulo, para o fechamento do texto como um todo, optamos por realizar um exercício ensaístico, de cunho mais autoral, dissertando sobre fenomenologia e cinema.

Queremos deixar claro que não temos a intenção de mergulhar em todas as teorias já produzidas, muito menos de esgotar as que foram selecionadas e estudadas. O propósito é nos atermos a pontos fundamentais dessas teorias, principalmente os que enxergamos como possíveis inserções na narrativa do filme escolhido para análise. O texto foi tratado com objetividade e síntese. Está aberto para novas reflexões e complementações posteriores numa possível continuidade da pesquisa. Segundo Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994, p. 9) “a análise fílmica não é um fim em si. É uma prática que procede de um pedido, o qual se situa num contexto (institucional). Esse contexto, porém, é variável, e disso resultam evidentemente demandas também eminentemente variáveis.”

Lançado em 2002, pela produtora Olhos de Cão, tendo como roteiristas Hilton Lacerda e o próprio Cláudio Assis, o filme brasileiro *Amarelo manga*, com sua história ambientada em Recife, foi escolhido pela sua riqueza narrativa e pela sua importância cinematográfica. Nosso filme impressiona pelas incontáveis possibilidades de exploração analítica, desde a sua estrutura, passando pelos planos, posicionamento de câmeras, enquadramentos, uso de cores até a elaboração de conceitos filosóficos, sociológicos ou outros a partir do seu argumento e enredo. Além de *amarelo manga*, outros filmes e outras obras de arte foram incluídas na análise, pois contribuem para o entendimento da concretização das teorias. Na visão de Andrew

A teoria do cinema é estudada com mais frequência, como outras artes e ciências, pelo simples prazer do conhecimento. A maioria de nós simplesmente quer entender um fenômeno que experimentamos frutiferamente por muitos anos. Decerto, não há qualquer garantia de que a teoria do cinema vá aprofundar a apreciação dessa arte, e na realidade muitos estudantes reclamam da perda daquele prazer original irrefletido que todos já tivemos na sala de exibição. O que substitui essa perda é o conhecimento, a compreensão de como as coisas funcionam. (ANDREW, 2002, p. 13)

Para Ismail Xavier (1983, p. 15) “a experiência do cinema, em suas diferentes matizes e peculiaridades, constitui talvez a matriz fundamental de processos que ocupam hoje o pesquisador dos “meios” ou o intelectual que interroga a modernidade e pensa as questões estéticas do nosso tempo.”

O propósito do nosso trabalho é suscitar a pesquisa em torno do cinema, e para nós pesquisadores foi de fundamental importância, pois, além do prazer, a partir deste trabalho, o caminho para a elaboração de uma tese está aberto.

TOMADA 1: A LUZ FORMATIVA: PSICOLOGIA E MONTAGEM

A gênese do cinema, no fim século XIX, vai colocá-lo em um berço circundado por vontades críticas que se tornavam cada vez mais enfáticas em torno da arte. Na visão de J. Dudley Andrew (2002, p. 21 e 22), já no começo do século XX, que ele define como um século com vocação crítica, os primeiros ensaios, entre 1912 e 1925, já teorizavam uma diferenciação entre o teatro e o cinema. Com a publicação de *The Fotoplay: A Psychological Study*, em 1916, por Hugo Munsterberg, temos não só a primeira mas talvez a mais direta das teorias do cinema, segundo Andrew.

A proposta deste capítulo é penetrarmos, com a força de *Amarelo manga*, pelas primeiras águas formadoras do oceano de pensamentos críticos que atualmente recobre a arte cinematográfica. Devemos ter a clareza de que o filme proposto para análise é uma produção brasileira de 2002, sendo solicitado pela sua riqueza diegética atemporal e é onde extrairemos o conteúdo prático que alimentará as teorias. Além de Munsterberg, com as suas considerações psicanalíticas sobre o cinema, estaremos norteados pelas preciosas discussões sobre montagem de Sergei Eisenstein.

PELO ÂNGULO DA PSICOLOGIA

Para Munsterberg todas as propriedades cinemáticas são mentais. O que experimentamos ao assistirmos às projeções de imagens na tela, com os seus ângulos e planos, por exemplo, é o resultado de um momento de trabalho da mente que ele chama de “atenção”. Ao analisar este termo Andrew suscita:

A mente não apenas vive num mundo em movimento, ela organiza esse mundo através da propriedade da atenção. Do mesmo modo, o filme não é mero registro do movimento, mas um registro organizado do modo como a mente cria uma realidade significativa. A atenção opera no mundo da sensação e do movimento, como o ângulo, a composição e a profundidade focal são propriedades um degrau acima do mero registro de fotografias intermitentes. (ANDREW, 2002, p. 29)

Ao assistirmos a um filme a cena que mantém nosso interesse vivo certamente envolve muito mais do que a impressão simples de objetos em movimento e distantes.

Precisamos acompanhar o momento com riqueza de ideias. Esse momento deve ter significado, deve ser enriquecido por nossa própria imaginação, além de despertar as experiências anteriores, agitar nossos sentimentos e emoções e jogar no nosso campo de sugestibilidade. Suscitando ideias e pensamentos, ele deve ser ligado em nossa mente com a contínua corrente do jogo e chamar a nossa atenção constantemente para o elemento essencial da ação. Uma abundância de tais processos internos, que concebem um mundo de impressões pela análise psicológica, começa quando a percepção de profundidade e movimento não é por si só considerada. Comparando com a recepção da fala, se ouvimos mandarim, por exemplo, ouvimos os sons, mas não há resposta interna às palavras, elas soam sem sentidos e dispersas, não temos interesse nelas. Se ouvimos os mesmos pensamentos expressos em nossa língua materna, cada sílaba carrega seu significado e mensagem. Então estamos prontamente dispostos à fantasia que este adicional significado, que pertence à linguagem familiar e que está ausente da estrangeira, vem a nós na própria percepção, como se o significado também estivesse passando pelos canais de nossos ouvidos, mas psicologicamente o significado é o nosso. Não é diferente com a percepção ótica, o melhor não vem de fora. De todas as funções internas que criam o sentido do mundo que nos cerca, o mais central é a atenção. O caos das impressões circundantes é organizado em um universo real da experiência pela nossa seleção daquilo que é significativo e consequente. Nossa atenção deve ser elaborada ora aqui, ora ali, se quisermos unir o que é disperso no espaço antes de nós, e tudo deve ser protegido pela atenção e desatenção. Tudo o que é focalizado pela nossa atenção ganha ênfase e irradia significado sobre o curso dos acontecimentos.

Na vida prática nós carregamos o nosso interesse pessoal, a nossa ideia própria sobre a observação dos objetos. Nossa atenção escolhe o seu objetivo de antemão e ignoramos tudo o que faz não cumprir este interesse específico. Todo o nosso trabalho é controlado pela atenção voluntária. Nós temos de antemão a ideia do objetivo que queremos alcançar em nossa mente e subordinamos tudo o que reunimos a essa energia seletiva. Através da nossa atenção voluntária buscamos algo e aceitamos a oferta do ambiente apenas na medida em que ela nos traz o que estamos buscando. Essa relação

direta da realidade com a percepção cinematográfica no momento da atenção é resumidamente explicada da seguinte forma por Munsterberg:

The intensity with which the plays take hold of the audience cannot remain without strong social effects. It has even been reported that sensory hallucinations and illusions have crept in; neurasthenic persons are especially inclined to experience touch or temperature or smell or sound impressions from what they see on the screen. The associations become as vivid as realities, because the mind is so completely given up to the moving pictures. (MUNSTERBERG, 2005, p. 90)

Como afirma o autor, a intensidade com que o filme toma o espectador não está livre dos reflexos sociais e, numa tradução livre, “a mente está completamente entregue às imagens em movimento”.

Mas onde buscaríamos em *Amarelo manga* a materialização dessa teoria? Primeiramente precisamos entender que as teorias estudadas neste capítulo e nos capítulos seguintes não constituem pensamentos teóricos de estilos de época ou de escolas artísticas, daí a clareza de que não haverá contradições ou incongruências na análise do referido filme.

Visceralmente, Cláudio Assis apresenta sob sua direção uma gama de personagens contundentes, ambientados na cidade de Recife. O espaço escolhido suscita e proporciona o ambiente ideal para as suas discussões estéticas e existencialistas. O cenário, a iluminação, o figurino e a fotografia, magistralmente explorados, molduram o espelho onde a imagem do interior humano é refletida, num sentido de identificação pessoal ou de repúdio para quem a mira.

O filme começa apresentando a primeira personagem com o recurso do ângulo alto (*plongée*), isso cria um clima de decadentismo e prisão, que percebemos impregnado na imagem e na fala. Lígia acorda para as suas obrigações diárias, é dona de um modesto bar. Enquanto organiza o espaço para o recomeço reflete sobre a vida e o tempo: “Às vezes eu fico imaginando de que forma as coisas acontecem. Primeiro vem o dia, tudo acontece naquele dia [...] mas logo depois vem o dia outra vez e vai, e vai, e vai e é sem parar”. (AMARELO MANGA, 2002, SEQ. 01) A história toda se passa em um dia, onde

as frustrações e as angústias existenciais são exploradas pelo cineasta, aceitando o tempo e as experiências de vida como aspectos fundamentais.

Como se estabelecerá o interesse nesse primeiro momento do filme a subjetividade vai resolver. Assistir a um filme implica a entrega subjetiva na leitura do texto icônico. O sentido vem pelas imagens e cabe-nos absorvê-las para a formulação de novos sentidos. Marcel Martin quando discute a linguagem cinematográfica traça o seguinte pensamento que navega pelas águas que tem a atenção como fonte:

Quando assistimos a um filme, vemo-nos colocando os nossos pensamentos nos diversos personagens. Projetamo-nos nos personagens, nas imagens em progressão. Ao realizarmos isso, situamos o filme para mais além da dimensão puramente icônica. Passamos a fazer parte dele mediante uma participação ativa na criação. As cenas do filme são articuladas com a nossa atividade de simbolização e com o nosso mundo. (MARTIN, 2003, p, 18)

O ato de fazer parte ativamente do filme, pela nossa capacidade subjetiva de simbolização, reitera a nossa condição de seres dialógicos. Essa ação do espectador em *Amarelo manga* vai integrá-lo a uma miscelânea de personagens incisivos e coloridos com matizes muito peculiares. Dunga, a personagem protagonista, tem suas ações limitadas ao espaço do Texas Hotel, onde trabalha como uma espécie de servidor geral. A sua angústia é a conquista do afeto e da sexualidade do açougueiro Wellington, por quem nutre um intenso desejo. O passar das horas vai desenrolando os acontecimentos que se circunscrevem ao hotel e ao bar da Lígia. A cor amarela, constante em toda a película, além de outras, traz a representatividade do tédio, da morte, do espaço e do próprio tempo.

À luz de Munsterberg, tudo o que apela aos nossos instintos naturais, tudo o que suscita entusiasmo, medo, esperança, indignação, ou qualquer excitação emocional forte vai ter o controle de nossa atenção, que pode ser voluntária ou involuntária. Todo esse circuito interligado pelas nossas respostas emocionais tem como ponto de partida a energia emanada primeiramente sem e nossa atenção voluntária, configurando-se, portanto, como involuntária. Estudiosos como Leo Charney exercitam essa discussão

com outros termos. No texto *Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade* Charney, norteado por Heidegger, fala sobre o instante da visão e o instante da cognição:

Essa ênfase na sensação momentânea [...] foi mais plenamente desenvolvida pelos dois críticos emblemáticos da modernidade, Walter Benjamin e Martin Heidegger, que associaram o momentâneo à experiência da visão. “No instante da visão nada pode ocorrer”, escreveu Heidegger em *Ser e tempo*, cujas aspas em “instante da visão” visam ressaltar a impossibilidade de viver, de estar “em” um instante de visão. “Nada pode ocorrer” no instante da visão porque ele sempre “nos escapa”, na frase de Heidegger, antes que possamos reconhecê-lo. Podemos reconhecer a ocorrência do instante somente depois do instante em que ele pareceu ocorrer. A cognição do instante e a sua sensação nunca podem habitar o mesmo instante. (CHARNEY, 2004, p. 319)

Os fluidos sensacionistas e a cognição do instante, que acontecem em momentos diferenciados, vão aflorar de acordo com a individualidade, alcançando os sentidos das imagens. Em nossa atividade cotidiana as atenções voluntária e involuntária estão sempre entrelaçadas. Nossa vida é um grande compromisso com aquilo que nossa atenção voluntária visa e com os objetivos da força de mundo que envolve a nossa atenção involuntária. Quando assistimos em *Amarelo manga* a sequência em que um pastor vocifera um sermão, que parece não ter vírgula, e repentinamente é cortada para o mergulho em um abatedouro com o piso tomado pelo sangue dos animais, a sensação involuntária dos objetivos do cineasta, que se dará subjetivamente, tomará conta do espectador e a atenção voluntária emergirá e o levará ao desencadeamento dos mais variados sentidos e formulação de ideias. É preciso que haja entrega sem restrições àquele momento único e assim buscar automaticamente as experiências, análogas ou não, para o entendimento das cenas. Vejamos um trecho de *A atenção*, que está no livro *A experiência do cinema*, organizado por Ismail Xavier:

A cena que desperta o interesse certamente transcende a simples impressão de objetos distantes e em movimento. Devemos acompanhar as cenas que vemos “com a cabeça cheia de ideias”. Elas devem ter significado, receber subsídios da imaginação, despertar vestígios de experiências anteriores, mobilizar sentimentos e emoções, atizar a sugestibilidade, gerar ideias e pensamentos, aliar-se mentalmente à continuidade da trama e conduzir permanentemente a atenção para um elemento importante e essencial: a ação. (MUNSTERBERG, 1983, p.27).

Todos os gestos, cada jogo de características traz ordem e ritmo para a multiplicidade das impressões e organiza-as na nossa mente. A ação rápida, incomum ou inesperada, com efeito externo forte, vai obrigar a nossa mente a desestabilizar o equilíbrio mental. *Amarelo manga* como um todo é o desequilíbrio. Penetra sem receios no âmago existencial, resistindo e abrindo um corte profundo e exacerbando sintomas e criaturas, que habitam a polpa do hibridismo cultural de uma sociedade dogmatizada e atordoante. É a navalhada no olho de *Um cão andaluz* (*Un chien andalou*, 1928), proposta por Buñuel e Dalí. No filme de Assis, a vida social e o cotidiano são tratados de modo visceral através da construção dos tipos e das atitudes das personagens que concentram uma miscelânea de sentimentos pulsantes, culpa e decadentismo moral. Essas personificações, agregadas a uma narrativa estonteante, que se conduz pelo fio da navalha, possibilitam o acendimento de instigantes pontos da imaginação.

Temos a clareza então de que a emoção assegurada pela mente atenta vai muito além da leitura da imagem apenas pelo o que ela é a primeira vista. A presença do ator, por exemplo, é ponto alto na disseminação de sentidos e sugestões emocionais. O ator que vemos na tela pode manter a nossa atenção apenas pelo o que está fazendo e suas ações ganham sentido e unidade através dos sentimentos e abalos que ele pode controlar. Comoções pela imagem devem ser o objetivo central do cinema. O cinema somos nós em primeiro lugar, com todos os exercícios das experiências emocionais. A alegria e a dor, a esperança e o medo, o amor e o ódio dão sentido e valor ao filme. O rosto do ator sozinho em suas expressões, como as tensões ao redor da boca, o jogo de olhos ou a ruga da testa, pode trazer inúmeras matizes de sentimentos e o cineasta ainda pode utilizar a técnica do *close-up* para aumentar vigorosamente nossas impressões. A personagem Dunga, interpretada pelo ator Matheus Nachtergaele provoca fortes impressões pela maneira como foi construída. Dunga é repleto de gestos corporais, principalmente faciais, que compõem uma personalidade contundente e enfática. A cena mais marcante dessas expressões acontece no momento em que percebe a morte do Seu Bianor, recepcionista do Texas Hotel, onde Dunga trabalha. É notória a intenção do diretor em valorizar o desespero e o choro da personagem. Assis prefere nesse instante o ângulo alto para em

seguida passar para o uso da câmera objetiva, que permite a filmagem da cena do ponto de vista de um público imaginário. O *close-up* no rosto que explode em gritos, com a metade tomada pela sombra de uma parede desgastada, finaliza a sequência. É impossível permanecermos intocados.

Todo um trabalho de exercício mental e corporal é exigido do ator para que possa haver uma resposta eficiente no resultado final ao construir os tipos de personagens. Munsterberg afirma que o ator, no momento da interpretação, realmente experimenta algo da energia daquilo que ele imita e que a excitação impulsiona as reações. Essas experiências podem ser amplamente exploradas pelo trabalho de câmera ou por inúmeros outros recursos de produção. Vejamos como ele pensa:

The actor really experiences something of the inner excitement which he imitates and with the excitement the automatic reactions appear. Yet only a few can actually shed tears, however much they move the muscles of the face into the semblance of crying. The pupil of the eye is somewhat more obedient, as the involuntary muscles of the iris respond to the cue which a strong imagination can give, and the mimic presentation of terror or astonishment or hatred may actually lead to the enlargement or contraction of the pupil, which the close-up may show. Yet there remains too much which mere art cannot render and which life alone produces, because the consciousness of the unreality of the situation works as a psychological inhibition on the automatic instinctive responses. The actor may artificially tremble, or breathe heavily, but the strong pulsation of the carotid artery or the moistness of the skin from perspiration will not come with an imitated emotion. (MUNSTERBERG, 2005, p. 47 e 48)

Como ele esclarece, o momento da interpretação é extremamente subjetivo para o ator. Alguns possuem mais recursos e inspiram uma maior veracidade através da personagem, mas obviamente não é realidade. É possível imitar, mas não é possível sentir certas reações físicas ou psicológicas de um momento real. Entendemos que o necessário para o ator e para o espectador de cinema é a entrega, a ilusão do movimento e a atenção do espectador se encarregarão de criar uma energia entre os dois. Nesse instante o exercício da personagem propicia uma realidade artificial ao ator e uma emoção real ao espectador, que primeiramente a absorverá e só no instante seguinte formulará os seus conceitos: atenção involuntária e atenção voluntária. O valor da mudança do formal cotidiano para a expressão dos sentimentos incitada pelo filme é realmente notável. Os

traços característicos de um comportamento sensacionista, que por muitas circunstâncias não pode ser expresso por palavras, podem ser despertados na mente do espectador com a arte sutil da câmera.

A mente comum faz florescer ideias criativas e as registra em memórias. Nas imagens em movimento na tela elas se tornam realidade. A mente se concentra em um detalhe especial no seu estado de atenção e com a aproximação das imagens em movimento este ato interior é objetivado, preenchendo-a com as emoções. Todo o significado da câmera e do cenário ecoa dentro dela. Percebemos o movimento, e, ainda que o entendamos como algo que não tem um caráter independente do mundo exterior, nossa mente o constrói a partir de uma única imagem rapidamente após uma a outra, criando um mundo fictício. Vemos as coisas em sua profundidade plástica e essa profundidade não é a do mundo exterior. Estamos conscientes da sua irrealidade e do achatamento pictórico nas impressões fotográficas. Todavia essa consciência não é empecilho à criação do universo real do filme que é estabelecido no seu contexto específico. O absurdo e o impossível não causam um exagerado estranhamento e integram a gama de significados que constituem a narrativa como um todo.

Em *Amarelo manga* a relação do fictício com os estados mentais é acessada a todo instante e as memórias associativas e sugestões a partir do real tornam-se luzes para a imaginação. Uma das sequências mais simbólicas é protagonizada pela personagem Isaac. Morando em um dos quartos do Texas Hotel, Isaac tem um universo particular de fetiches que incluem sexo e morte. Costuma negociar para obter cadáveres com os quais busca prazer. Em um dos momentos mais marcantes, Isaac posiciona em pé um corpo masculino já em decomposição, em seguida prova a sua pele com a ponta dos dedos levando-os à língua e então atira diversas vezes com um revólver contra o cadáver. Todo esse movimento, incluindo sua intensa expressão de prazer final, é captado em *close-up* por uma câmera em constante movimento. Essa composição da força psicológica das cenas com o trabalho de câmera causa-nos certo desconforto mental. Contudo, o que pode parecer grotesco ou absurdo dilui-se no contexto do filme, que sustenta intencionalmente a sua narrativa com constantes choques psicológicos.

Quando Pier Paolo Pasolini escreveu o roteiro de *Salò ou os 120 dias de Sodoma* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975) ele certamente já tinha na sua memória criativa a ideia do impacto que o filme poderia causar. O texto, baseado na peça teatral de Sade, *Os 120 dias de Sodoma ou a escola da libertinagem*, é de profunda crítica sociopolítica e deslança-se por vias diretas à sugestionabilidade e ao campo perceptivo da mente do espectador. No momento em que o cineasta italiano resolve trazer o argumento original de Sade, escrito na França, no século XVIII, para os anos de 1944 e 1945 e ambienta-o na República de Saló, na Itália, fica claro que pretende uma aproximação maior com a memória da imaginação do público contemporâneo. No documentário *Pasolini nosso próximo* (*Pasolini prossimo nostro*, 2006), dirigido por Giuseppe Bertolucci, Pasolini declara: “Além da anarquia do poder, meu filme é sobre a eventual inexistência da História, isto é, em contraste com a História como é vista pela cultura eurocêntrica, na qual está o racionalismo ou antiempirismo burguês de um lado e o marxismo de outro”.

O diretor não descarta todo o conteúdo sado-masoquista da peça, exacerbando-o por intermédio das quatro personagens principais, um banqueiro, um duque, um bispo e um presidente da corte. Quando as cenas de um banquete de fezes, tratado no filme como a extensão dos desejos sexuais, são exibidas, a reação de surpresa e até de repúdio é imediata. Munsterberg faz uma análise da relação da mente com as cenas filmadas:

A relação entre a mente e as cenas filmadas adquire uma perspectiva interessante à luz de um processo mental bastante próximo aos que acabamos de ver, a saber, a sugestão. Próximo no sentido de que a ideia despertada na consciência pela sugestão é feita da mesma matéria que as ideias da memória ou da imaginação. As sugestões, assim como as reminiscências e as fantasias, são controladas pelo jogo de associações. Existe, porém, uma diferença fundamental: para todas as outras ideias associativas, as impressões externas representam apenas um ponto de partida. Vemos uma paisagem no palco, ou na tela, ou na vida; esta percepção visual é uma deixa que suscita na memória ou na imaginação ideias afins, cuja escolha, todavia, é totalmente controlada pelo interesse, pela atitude e pelas experiências anteriores. As lembranças e as fantasias são portanto vivenciadas como suplementos subjetivos: não acreditamos na realidade objetiva. A sugestão, por outro lado, nos é imposta. A percepção externa não é apenas um ponto de partida, mas uma influência controladora. A ideia associada não é sentida como criação nossa, mas como algo a que temos de nos submeter. (MUNSTERBERG, 1983, p. 43)

O público fascinado de uma sala de cinema está, certamente, em estado de alta sugestibilidade e está pronto para receber sugestões. O papel fundamental da sugestão é trabalhar na mente do espectador o exercício das propriedades cinemáticas, para que naquele momento de atenção, ela receba o filme não apenas como mera ilusão, mas como a vida que é testemunhada por nós.

SOB O FOCO DA MONTAGEM

Os importantes estudos estabelecendo a relação do cinema com a psicologia contribuíram para a explosão do pensamento crítico, que acabou se fragmentando em inúmeras possibilidades. Com publicação de *O sentido do filme*, em 1942 e *A forma do filme*, em 1949, Sergei Mikhailovitch Eisenstein desenvolve brilhantes concepções de cinema, que o diferenciam enormemente de Munsterberg pela sua imensurável capacidade como cineasta. Eisenstein é considerado um dos primeiros cineastas a tornar a narrativa verdadeiramente importante. O pensamento teórico do cineasta russo foi sempre concomitante e convergente com a sua produção cinematográfica. A maneira como tratou a montagem, na busca pelo sequenciamento cronometrado especificamente para edições emocionais visando o impacto, foi revolucionária. Muitos dos seus filmes continuam sendo estudados não só porque eles foram os primeiros exemplos de edição para o impacto emocional e controle da narrativa, mas também porque seu trabalho ainda é bastante surpreendente, evocativo e convincente. Algumas de suas sequências mais famosas foram recriadas quase quadro a quadro por diretores modernos como um ato evidente de admiração.

Para Eisenstein a mágica cinematográfica está na concepção de que as imagens projetadas na tela devem potencialmente suscitar sensações pela sua montagem. Material básico, o bloco da construção do filme é o plano, que no momento da exibição evolui para a atração. Observemos o que ele diz em *A forma do filme*:

O plano é muito menos elaborável de modo independente do que a palavra ou o som. Assim, o trabalho mútuo do plano e da montagem é, na realidade, uma ampliação de um processo microscopicamente inerente a todas as artes. Porém, no cinema este processo é elevado a um tal grau que parece adquirir uma nova

qualidade. O plano, considerado como material para a composição, é mais resistente do que o granito. Esta resistência é específica dele. A tendência do plano à completa imutabilidade factual está enraizada em sua própria natureza. Esta resistência determinou amplamente a riqueza e variedade de formas e estilos da montagem - porque a montagem se torna o principal meio para uma transformação criativa realmente importante da natureza. (EISENSTEIN, 2002, p. 16)

Esse determinismo alcança-lhe a certeza de que um cineasta, por meio de uma estruturação previamente pensada e calculada das atrações, pode moldar os processos mentais do espectador. Podemos perceber claramente essa intencionalidade no seu filme *O encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, 1925), com a famosa sequência da escadaria de Odessa. Nela consegue evocar sensações por meio da materialidade fílmica e do ritmo proporcionado pela montagem, fundamentando toda a produção de sentido na linguagem simbólica, inteligentemente ilustrada pela utilização de elementos de contraste, um plano é o negativo do outro, além dos inúmeros recursos metafóricos. Brinca com a realidade quando a exhibe descontínua e inicia um estilo de montagem que inverte fluxos de movimentos para surpreender a cada cena - entendemos que o pensamento eisensteiniano acredita que a matéria fílmica provoca sensações e não somente a realidade. Toda a sequência da escadaria dura onze minutos, onde se desenrola o massacre do povo de Odessa pelos cossacos, guarda imperial do czar russo. Crianças, mulheres e homens desarmados são chacinados com extremo apelo dramático. Eisenstein intenciona, de modo simbólico, mostrar como se iniciou e desenrolou a revolução socialista. Referenciando-se à estratificação social russa e a utilização de diversos signos simbólicos faz com que se reproduza em torno do filme todo o movimento social do país.

Começando com a visão dos barcos da cidade dirigindo-se até o Potemkin para levar suprimentos, observamos que, além da exploração de diversos enquadramentos, valorizando os planos geral e de detalhe, a câmera vai para o lado oposto dos barcos que se encaminham para o lado direito, o que gera um estranho efeito visual. No momento seguinte, onde entram os moradores de Odessa que acenam para o navio, percebemos uma contradição com a realidade, pois os barcos com suprimentos traçam um longo percurso até chegar ao encouraçado, o que deixa claro que a embarcação ainda está em

alto mar, muito distante dos moradores. Mas todos acenam como se os navios estivessem a poucos metros. Para Eisenstein não importava o sentido de realidade naquele instante, a interpretação da história configura-se como fulcral em detrimento da sua restituição.

Em Andrew temos o seguinte:

O que incomodava Eisenstein nos filmes que via era a ineficiência. O cineasta, achava ele, estava a mercê dos acontecimentos que filmava, mesmo quando interpretados. A plateia olhava para os eventos cinematográficos exatamente como olhava para os acontecimentos cotidianos, tornando o cineasta mero canal através do qual a realidade podia ser reproduzida. (ANDREW, 2002, p.48)

As intervenções abruptas e violentas da montagem eisensteiniana quebram a objetividade simulada, comprometendo a ilusão de realidade: a técnica aparece, os recursos se mostram abertamente, o cinema se exhibe como produção de sentido. Eisenstein propõe o uso constante da montagem por ele chamada de intelectual, na qual exercitava o conflito e a justaposição de planos significativos paralelos. A estrutura convencional dos filmes de sua época seria substituída pela “montagem intelectual” ou “pensamento sensorial”. Com este tipo de montagem, introduz metáforas e elementos simbólicos na linguagem cinematográfica e propõe a justaposição de imagens como uma maneira de expressão. Além disso, fez experimentos utilizando os recursos materiais do filme para explorar a biomecânica, como uma espécie de espontaneidade condicionada, testando a reação dos expectadores, coisa que nunca havia sido feito no cinema. Eisenstein também introduziu a ideia de que o efeito provocado pela justaposição de imagens é maior do que a soma destas imagens, por isso valorizava tanto as montagens. Introduziu os pensamentos da dialética de Hegel nas suas produções cinematográficas e foi o grande construtor de conceitos abstratos partindo de elementos concretos.

Embebidos pelas discussões de Eisenstein, ousamos dizer que os aspectos da estruturação da montagem estão ligados diretamente à capacidade do cineasta enquanto escultor de imagens. Cláudio Assis não inibe a sua condição de artista na composição estrutural de *Amarelo manga*. A utilização constante de ângulos altos, câmeras objetiva e subjetiva em constante movimento e diversos tipos de planos proporciona-lhe um campo vasto e diverso de possibilidades. A impressionante sequência de cenas que acontece a

partir da imagem do boi sendo morto no abatedouro de forma cruel, terminando com a fala do padre sobre a condição humana é visceral. A montagem é feita como se juntasse peças de um mosaico social, que suscitam morte, desilusão, tristeza e solidão na memória do espectador.

Nessa sequência de imagens, que dura pouco mais de oito minutos, o boi é sangrado e arrastado; Kika, esposa de Wellington, lava louças com profunda tristeza e deixa quebrar um prato; Wellington, no trabalho com a roupa manchada de sangue, recebe ligação telefônica de Dayse, sua amante, exigindo um encontro; o padre conversa no hotel com Seu Bianor a respeito do abandono da sua igreja, que não tem mais fiéis nem santos; Dunga recebe telefonema de Deise anunciando que vai terminar o relacionamento com o seu amante; Isaac agarra Lígia no bar contra a sua vontade, que lhe desfere um golpe na cabeça com uma garrafa, e, finalmente, o padre caminha entre corredores de paredes de casas velhas mal cuidadas, de volta para a sua igreja vazia e cheia de entulhos - a câmera de mão acompanha-o em constante movimento, colocando suas costas em primeiro plano, enquanto ouvimos sua voz em *off*:

O ser humano é estômago e sexo e tem diante de si uma condenação: terá obrigatoriamente que ser livre. Mas ele mata e se mata com medo de viver. Por isso meus olhos estão cegos, para não enxergar a gosma desses pecadores. Meus ouvidos escutam uma voz que diz: padre! Morrer não dói, morrer não dói, estamos todos condenados, eternamente condenados, condenados a ser livres. (AMAREO MANGA, 2002, SEQ. 32)

A montagem dessa forte miscelânea de cenas num tempo tão curto, culminando com o discurso existencialista, certamente intenciona suscitar na memória emotiva do espectador as mais variadas sensações e ideias. Segundo Eisenstein no contato com o filme, a imagem começa a emergir e a viver na consciência, exatamente como durante a criação de uma obra de arte, sua imagem total, única, reconhecível, é gradualmente formada por seus elementos. Seja na memorização, ou no processo de representação intelectual da obra de arte, o método de entrada na consciência e nos sentimentos, através do todo, e no todo, através da imagem, permanece fiel a esta lei. Além disso, apesar de a imagem entrar na consciência e na percepção, através da agregação, cada detalhe é

preservado nas sensações e na memória como parte do todo. Isto ocorre podendo ser ela uma imagem sonora ou plástica visual, que engloba uma série lembrada de elementos isolados. De qualquer forma, a série de ideias é montada, na percepção e na consciência, como uma imagem total, que acumula os elementos isolados.

Em *O sentido do filme*, afirma que

no processo de lembrança existem dois estágios fundamentais: o primeiro é a *reunião* da imagem, enquanto o segundo consiste no *resultado* desta reunião e seu significado na memória. Nesse último estágio, é importante que a memória preste a menor atenção possível ao primeiro estágio, e chegue ao resultado depois de passar pelo estágio da reunião o mais rápido possível. Esta é a prática na vida, em contraste com a prática na arte. Porque, quando entramos na esfera da arte, descobrimos um acentuado deslocamento da ênfase. Na verdade, para conseguir seu resultado, uma obra de arte dirige toda a sutileza de seus métodos para o *processo*.

Uma obra de arte, entendida dinamicamente, é apenas este processo de organizar imagens no sentimento e na mente do espectador. É isto que constitui a peculiaridade de uma obra de arte realmente vital e a distingue da inanimada, na qual o espectador recebe o resultado consumado de um determinado processo de criação, em vez de ser absorvido no processo que este se verifica. (EISENSTEIN, 2002, p. 21)

O entendimento dinâmico do filme pelo espectador obviamente tem uma ligação direta com a criatividade do diretor. É preciso que o seu método tenha força para que se manifeste a fusão entre criador e receptor, isso não significa, claro, uma total dependência do receptor. O princípio da montagem é diferente do princípio da representação, que é aquele vai obrigar o espectador a criar no momento da recepção. No princípio da montagem eisensteiniana o conflito é determinante na busca pela eficiência da representação. Eisenstein entende o conflito como elemento componente das atrações disponíveis para o cineasta: o conflito de direção gráfica, de escala, de volume, de massa, de profundidade, de treva, de leveza, de distâncias focais, e assim por diante. Diversos tipos de efeitos de colisão podem ser subtraídos dessas possibilidades conflituosas. Entre os diversos métodos de montagem que podem existir em simultâneo numa dada sequência fílmica, onde pode ser explorado o conflito, ele menciona a “montagem métrica” e a “montagem intelectual”. Na métrica, absolutamente matemática, o conflito é criado estritamente no comprimento ou duração das cenas. A base crucial dessa montagem é a

edição e reside na atenção às tiras de filme, sem valorizar a representação. Andrew Tudor (2009, p. 35), no texto *Teorias do cinema*, afirma que a montagem métrica gira em torno do mecanicismo do corte, seu alicerce são as extensões absolutas das tiras de filme. As tiras relacionam-se entre si constante e proporcionalmente e podem ser encurtadas no intuito de manter a tensão, sem desequilibrar a relação proporcional. É o método mais simples. A intelectual tem no seu significado o resultado de um mergulho consciente feito pelo espectador na metáfora visual ou na imagem pura.

No filme de Assis a criatividade narrativa é explorada de forma ilimitada. A força do seu método é contundente e evoca em toda a película a ideia do conflito como parte indissociável do texto. Na sequência que Kika lê a carta enviada por Dunga, contando sobre o encontro de Wellington com Dayse, que está para acontecer, o conflito é estabelecido no plano e no conteúdo. Kika segura a carta em primeiro plano, enquanto Dunga lê quando a escreve ao fundo, em segundo plano. Um vidro transparente na frente das duas personagens, com uma linha irregular ao meio, faz a divisão do quadro. O cenário desfocado é o quarto de Dunga, mas a personagem Kika é inserida de tal forma que parece fazer parte do mesmo espaço, pelo entrelaçamento das cores e objetos da cena. O conflito de tempo e de condição psicológica das duas personagens proporciona uma captura curiosa do espectador que está interessado no conteúdo da carta. Dunga ainda está escrevendo a carta e sua imagem aparece através do vidro um tanto embaçada, mas Kika já a está lendo e sua imagem através do vidro é viva e tem uma suave aura em torno de si. Dunga mantém uma expressão de felicidade sarcástica e expectativa pelo resultado de sua ação, enquanto Kika, com extrema tristeza, chora durante a leitura. Toda a composição intimista de objetos, luzes e cores em primeiro e segundo planos contribui para o efeito de conflito.

COMPOSIÇÃO EM AMARELO VERDE E VERMELHO

Na terceira parte do de *O sentido do filme*, intitulada *Cor e significado*, Eisenstein faz um importante estudo da relação das emoções com as cores. Traz para a partitura do que ele chama de “rapsódia em amarelo” artistas plásticos, poetas, cineastas e outros.

Para ele a cor representada nunca deve ter um fim em si mesma, mas sim manter uma harmonia com o sentimento interno:

Quando falamos de "tonalidade interior" e "harmonia interna de linha, forma e cor", temos em mente uma harmonia com *algo*, uma correspondência com *algo*. A tonalidade interna deve contribuir para o *significado* de um sentimento interno. Por mais vago que seja esse sentimento ele avança sempre em direção a algo concreto, encontra sua expressão externa em cores, linhas e formas. (EISENSTEIN, 2002, p. 77)

Essa busca da tonalidade interna, com o intuito de alcançar o significado interno, é um dos pontos mais fortes da composição cinemática de *Amarelo manga*. Vejamos na fala de Vincent Van Gogh, extraída do texto de Eisenstein, como o arcabouço da harmonia do seu quadro *Café noturno* está armado dentro de uma avaliação dos valores psicológicos das cores, e relacionemo-la com o cenário do bar da Lígia:

Em meu quadro *Café noturno*, tentei expressar a ideia de que o café é um lugar onde alguém pode se arruinar, ficar louco ou cometer um crime. De modo que tentei expressá-lo como se ele encarnasse os poderes da escuridão, um bar vulgar verde Luís XV suave e cobre, contrastando com verde-amarelado e fortes verde-azulados, e tudo isto numa atmosfera como a de uma fornalha do diabo, enxofre-pálido. (VAN GOGH, APUD EISENSTEIN, 2002, p. 81)

No nosso filme, o ambiente criado é de decadentismo e solidão. O bar está instalado num antigo casarão verde de Recife que guarda as marcas do tempo. Tem quatro portas muito altas coloridas por um verde suave chumbo acinzentado corroído pelo uso. Numa das paredes ao fundo, bege até a meia-altura e branca até o teto, como todo o interior do bar que fica a frente do balcão, está instalado um velho painel amarelo ouro, onde se lê Bar Avenida, escrito em amarelo com fundo preto. No mesmo painel estão os nomes dos pratos oferecidos, escritos em preto na sua maioria e alguns em vermelho. As mesas quadradas de madeira, espalhadas de forma irregular pelo espaço, são cobertas por um plástico verde com bordas amarelas e apenas uma com borda azul. Ao fundo, atrás do balcão, as paredes são de um verde claro muito suave que se matizam com a profundidade e a sombra. Muitos objetos espalhados e pendurados, nas cores amarelo, verde e vermelho, completam a decoração, que não evoca nenhum senso estético intencional.

Tudo é simplesmente colocado no lugar sem nenhum pensamento prévio, causando-nos uma impressão de abandono e tristeza.

Em toda a película o amarelo, o verde e o vermelho vão estar presentes e interligados. No bar da Lígia, como em outros espaços, percebemos claramente uma evocação de brasilidade e crítica social, através do uso dessas três cores. O amarelo, por excelência, sempre toma e retoma o sentimento de decadência na narrativa de Assis. Eisenstein, na sua rapsódia em amarelo, mostra como essa cor historicamente esteve ligada, na maioria das vezes, à negatividade. Quando analisa o fascínio de Walt Whitman pelo amarelo, traz as diversas visões do poeta em torno dessa cor e, finalmente, como “o amarelo se torna a cor dos rostos dos homens feridos, das velhas – e é acrescentado à escala de cor da mortal decadência”. (EISENSTEIN, 2002, p. 88)

Limpo uma ferida do lado, profunda, profunda
Mais um dia ou dois, para ver o corpo gasto e em declínio,
E ver as feições azul-amareladas.

É meu rosto amarelo e enrugado em vez do da velha,
Sento-me numa cadeira de palhinha e cuidadosamente cirzo as meias de meu neto.
(WHITMAN, APUD EISENSTEIN, 2002, P. 88)

Inspirações sobre o amarelo, a partir de um texto literário, criam uma das sequências mais interessantes, que se passam no Bar Avenida: um dos clientes lê um trecho do ensaio *Tempo amarelo*, do recifense Renato Carneiro Campos, que, a partir de fotogramas cotidianos polissêmicos, mergulha, sem preocupações morais, na busca analítico-narrativa da decadência e da representação. Esse intento fotografa a crítica social como o momento da narrativa e a transforma em metáfora amarela para transpirar a temática de forma inexorável:

Amarelo é a cor das mesas, dos bancos, dos tabuleiros, dos cabos das peixeiras, da enxada e da estrovenga. Do carro-de-boi, das cangas, dos chapéus envelhecidos, da charque. Amarelo das doenças, das remelas dos olhos dos meninos, das feridas purulentas, dos escarros, das verminoses, das hepatites, das diarréias, dos dentes apodrecidos. Tempo interior amarelo, o velho desbotado, doente. (CAMPOS, 1984, p. 92)

O amarelo do tempo interior, da tonalidade interior, flui ininterruptamente por todo o filme, associando-se ao verde e ao vermelho cria novas nuances de significados. Em relação ao verde, o vizinho, no espectro, do amarelo, as análises de Eisenstein o colocam no mesmo patamar. Sua ligação com o amarelo pode lhe estabelecer sentidos negativos.

Em sua primeira interpretação, o verde é um símbolo da vida, regeneração, primavera, esperança. Nisto as religiões cristã, chinesa e muçulmana concordam. Maomé, acredita-se, foi auxiliado em todos os momentos críticos de sua vida por "anjos com turbantes verdes", e assim uma *bandeira verde* se tornou a *bandeira do Profeta*.

Ao lado disto, inúmeras interpretações contraditórias evoluíram. A cor da esperança era também a cor da desesperança e do desespero: no teatro grego a cor verde-escura do mar tinha um significado sinistro sob certas circunstâncias. (EISENSTEIN, 2002, p. 91 e 92)

O Texas Hotel tem o seu interior quase que completamente pintado de verde, ali vivem brasileiros dos mais variados tipos em situações precárias, entre paredes desbotadas e corroídas. O tom de verde da bandeira brasileira que colore as paredes simboliza a desesperança, a degradação moral, a loucura e o desespero, tal qual o amarelo. No espaço onde Seu Bianor é velado, um verde aceso emana uma luz fúnebre que ilumina flores amarelas. Eisenstein afirma que “abstraindo o verde dos objetos verdes ou amarelo dos objetos desta cor, elevando o verde a um “verde eterno” e o amarelo a um “amarelo simbólico”, o simbolista que realiza este feito é impressionantemente semelhante ao louco”. (IDEM, p. 92) O que ele quer dizer é que, nesse exercício, a mente dá um significado para a cor única e exclusivamente por ela mesma, independentemente do conteúdo concreto do objeto. É como se tomássemos nas mãos uma folha e enxergássemos o mar pela abstração do verde desse objeto. O objetivo fundamental no trabalho com as cores no cinema está na sua integração com o objeto para constituição dos significados, como é inteligente e artisticamente elaborado em *Amarelo manga*.

Convivendo com o amarelo e o verde está o vermelho, que ganha no filme uma potência de choque e violência. Na teoria eisensteiniana percebemos que o uso do vermelho na imagem pode ter um efeito dinamogênico maior do que em outras cores. Esta característica especial do vermelho e o efeito que ele causa na mente são estudados

por Goethe. Eisenstein afirma que Goethe divide o vermelho em três matizes: vermelho, vermelho-amarelo e amarelo-vermelho. Essa junção do vermelho com o amarelo tem uma grande capacidade de exercer influência psíquica:

O lado ativo, neste caso, encontra sua plenitude, e não é de espantar o fato de os homens impetuosos, robustos, incultos, gostarem especialmente desta cor. Entre as nações selvagens, a inclinação por ela foi universalmente notada, e quando crianças, deixadas à vontade, começam a usar cores, nunca deixam de lado o rubro-escarlata e o zarcão.

Ao olharmos fixamente para uma superfície perfeitamente amarelo-vermelha, a cor realmente parece entrar no corpo... Um tecido amarelo-vermelho perturba e irrita os animais. Conheci homens educados nos quais seu efeito era intolerável se por acaso viam uma pessoa vestida com um casaco escarlata num dia cinzento, nublado... (GOETHE, APUD EISENSTEIN, 2002, p. 98)

O vermelho do homem robusto se encaixa perfeitamente na personagem Wellington. O açougueiro, quando se arruma para sair ao encontro de sua amante, veste uma camisa vermelho forte. No cotidiano vive com manchas de sangue pelo corpo, como se fizessem parte dele. Quando aparece pela primeira vez no filme segura um machado que usa para cortar ao meio uma carcaça de boi pendurada. Está em pé sobre um piso tomado pelo sangue dos animais. A violência vermelha que o cerca está presente também na igreja que frequenta. O culto é realizado aos gritos, como se fossem berros, emitidos num espaço muito pequeno, que tem ao fundo, atrás do pastor, um imenso tecido vermelho com letras amarelas, que cobre toda a tela quando a câmera faz o uso do *close-up*. O vermelho constante no filme, também está presente nas paredes do Hotel Texas. A câmera em alguns momentos passeia pelos corredores com pinturas vermelhas desgastadas que parecem manchas de sangue em meio ao amarelo e ao verde. As cores amarelo, verde e vermelho, mais do que nuances que colorem a película, são símbolos fulcrais na narrativa, além de suscitarem as mais diversas sensações quando tem seu significado integrado aos objetos e às personagens.

O estudo do efeito das imagens, da montagem e das cores possuem possibilidades infinitas. Nunca foi nossa intenção aqui exercitar todas as teorias, bem como não pretendemos esgotar todas as possíveis análises a partir do filme *Amarelo manga*. O que

nos enriquece é entrelaçar pensamentos de grandes teóricos, como Munsterberg e Eisenstein, com grandes obras cinematográficas de artistas cineastas, como Cláudio Assis.

TOMADA 2: A LUZ RELISTA: O OBJETIVO E A FUNÇÃO DO CINEMA

Segundo Andrew (2002, p. 91) apesar de não haver dúvida de que a tendência teórica dominante nas primeiras décadas do cinema foi a formativa, houve uma corrente subterrânea, na realidade uma contracorrente, que constituiu o início da tradição realista. Teóricos como Siegfried Kracauer e André Bazin produziram importantíssimas ideias, novos olhares para a produção cinematográfica. Associando a leitura dos aspectos realistas com o conteúdo de *Amarelo manga*, neste capítulo estudaremos dois pontos fundamentais dessas visões, o objetivo do cinema explicitado por Kracauer e a função do cinema na concepção de Bazin.

CLOSE-UP NO OBJETIVO

Kracauer (1997), em seu texto *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, dirige seu foco diretamente para concepção do objetivo do cinema na vida do homem. Numa síntese sobre a situação do homem moderno, ele atribui a difusão e o vazio encontrados na vida contemporânea ao desaparecimento e à fragmentação das ideologias. A cultura não mais é apoiada pela crença, religiosa ou de qualquer outro tipo.

Embora a voz de Kracauer seja apenas uma entre as inúmeras que rechaçam a chamada terra moderna, ele, de uma maneira muito peculiar, associou essa discussão ao tema do fracasso da ciência. A ciência, baseando-se na sua suposta ligação à natureza e suas verdades, no seu ímpeto de substituir a fé cristã por um pensamento moderno e irrefutável, no qual todos poderiam acreditar e se beneficiar, acabou criando leis que arrogantemente pressupunham a superioridade. Por certo, o processo de fragmentação e antinaturalidade da vida, observado no nosso cotidiano, é marca indelével do fracasso da ciência no cumprimento de suas verdades. Vejamos, na opinião de Andrew, como o cineasta e pensador russo vê o vazio ideológico criado e não preenchido pela ciência:

Kracauer insistia em que o fracasso da ciência foi o resultado de seu incessante mergulho na abstração. Em vez de nos ajudar a aprender a conhecer, amar e viver em harmonia com as coisas e seres do mundo, a ciência consistentemente dissecou essas coisas e esses seres à procura das leis superiores que os controlam. Sacrificou

o conhecimento íntimo da terra para nos permitir "entender" mais fenômenos a partir de mais perspectivas. Porque sempre considera as coisas de um ponto de vista abstrato, a ciência capacitou-nos a lidar facilmente com os fenômenos (nossos instrumentos tecnológicos são uma óbvia medida disso), mas perdemos o senso de "coisa" das coisas. Os fenômenos com que nos confrontamos não são avaliados em si mesmos, mas apenas na medida em que participam de amplos padrões em nossas mentes ou nas "mentes" de nossos computadores. Sem qualquer crença unificadora, estamos vivendo num mundo fragmentado de padrões interseccionados, tocando escassamente no universo físico que esses padrões supostamente deveriam explicar. (ANDREW, 2002, p. 106)

Mas, seria possível retomarmos o nosso senso das coisas, revertendo a constrangedora tendência à falsa verdade científica? Kracauer defende que a nossa volta incondicional às ultrapassadas ideologias e religiões pré-científicas não é a solução. Ele entende que devemos navegar em frente com a ciência, trabalhando e burilando-a, através de sua abstração, para buscarmos os portos seguros do próprio mundo. Somente quando permitirmos que o mundo dos objetos fale conosco diretamente é que teremos a capacidade de fugir do solipsismo de nossos padrões. Aí, então, obteremos a oportunidade real de gerar algo novo, uma maneira diferenciada de enxergar o mundo, uma nova ideologia, com a capacidade de nos agregar dentro uma cultura, unindo-nos intimamente a ela. Conseguir isso seria o que poderíamos chamar, por nossa conta, de utopia metatemática, uma cultura espiritual solidamente baseada e solidificada no tema, respondendo naturalmente ao tema.

No sentido de estabelecermos uma supremacia e concretizarmos a união entre todos, a nova ideologia terá de ser qualitativamente diferente de todas as visões de mundo que existiram no passado. Não deve, como elas, ser um sistema trabalhado na imaginação e então aplicado, com maior ou menor sucesso, ao cotidiano e à nossa experiência. Para ter um efeito duradouro sobre a cultura, tal ideologia teria de nascer da própria cultura, não do homem. Isso só pode ocorrer se nos resintonizarmos com o mundo que nos cerca.

Na visão de Andrew essa tarefa da resintonização é essencialmente anticientífica, pois reverte a direção do interesse humano para longe da abstração. Até agora essa tarefa tem sido atribuída à arte, que supostamente eleva nossa experiência de vida. Os formalistas russos deram voz a esse projeto. Mas Kracauer achava que a arte fracassou e, de modo inconsciente, atuou diretamente no abstracionismo da cultura. A arte sempre começa

nos padrões imaginativos que agradam ao homem e então trabalha esses padrões num veículo físico. Começa, disse ele, do alto, de um elevado nível de generalidade, e faz seu caminho descendo à experiência.

Não importa quão realistas possam ser suas intenções, o artista tradicional subjuga a realidade ao criar seu trabalho autônomo. Ele necessariamente faz a realidade adaptar-se à sua visão dela. E apesar de o espectador poder acreditar que está finalmente próximo da experiência pura, está de fato reexperimentando de um modo novo os mesmos padrões que moldam sua vida e sua ação cotidianas. Segundo Kracauer, a experiência da realidade no cinema vai muito além da imagem gravada na película e da habilidade da câmera em capturá-la:

It rests upon the assumption that film is essentially an extension of photography and therefore shares with this medium a marked affinity for the visible world around us. Films come into their own when they record and reveal physical reality. Now this reality includes many phenomena which would hardly be perceived were it not for the motion picture camera's ability to catch them on the wing. And since any medium is partial to the things it is uniquely equipped to render, the cinema is conceivably animated by a desire to picture transient material life, life at its most ephemeral. Street crowds, involuntary gestures, and other fleeting impressions are its very meat. (KRACAUER, 1997, p. 9)

O material da vida manipulado pelo cineasta, de maneira diferenciada, pode trazer-nos uma salvação do abstracionismo cultural, do qual a arte de maneira geral não conseguiu fugir. Longe de capturar a realidade para criar seus trabalhos, ele a exhibe mais plenamente do que a arte tradicional. Em vez de forçar a realidade a adotar um padrão humano, seguem os próprios padrões da natureza. O cinema é um processo que se inicia na base e pode redescobrir para nós o mundo que eliminamos em troca do conhecimento científico geral. Novamente em Andrew:

A concepção de Kracauer sobre o objetivo do cinema, assim como seus conselhos sobre a correta abordagem cinematográfica, está intimamente relacionada com sua teoria dos usos e métodos da história. Num tratado sobre historiografia publicado postumamente, Kracauer relacionou especificamente a tarefa do historiador à do fotógrafo. Atacou de início todas as histórias ideológicas, sejam marxistas ou cristãs. Depois condenou as tentativas do século XX de elaborar grandes esquemas evolucionistas, tais como as de Oswald Spengler e Arnold Toynbee. Kracauer tem elogios apenas para o historiador modesto, para o especialista que presta atenção meticulosa nos detalhes e fatos objetivos que são

a substância da vida e de sua história. A tarefa do historiador é tornar os fatos do passado compreensíveis no presente. Se até 1800 os historiadores serviram a grandes esquemas metafísicos, foi apenas porque a ciência ainda tinha de nos afastar para sempre de tais esquemas. Mas a própria ciência vive muito acima dos fatos em um mundo de leis abstratas e não pode servir como modelo perfeito para o historiador. Não, o historiador deve pairar perto dos fatos da vida e ter mobilidade suficiente para descer à pesquisa íntima ou navegar alto o suficiente para vê-los em seu contexto. Certamente o historiador usa sua imaginação, mas o faz para servir os fatos em vez de servir suas próprias crenças e abstrações vazias. (ANDREW, 2002, p. 107)

Quando penetramos mais profundamente em *Amarelo manga* para observarmos o tratamento dado às experiências humanas, além da simples captura de imagens por meio dos fotogramas, notamos a extraordinária capacidade filosófica do diretor em situar sua discussão no campo móvel da intimidade do ser, sem extirpá-la do contexto social. Para Kracauer, tanto o filme quanto a história deveriam servir a fins filosóficos, apesar de eles mesmos não serem filosóficos. Existem como se fossem camarins dos grandes teatros, onde se vestem os sistemas unificados de cultura. Devemos necessariamente entendê-los e atravessá-los para podermos penetrar na grandeza da composição desses sistemas, que são para nós apresentados cotidianamente no palco da vida.

Uma dos momentos em *Amarelo manga*, que nos remetem a uma incursão filosófica, partindo dos aspectos da realidade social, acontece no passeio da câmera pela cidade de Recife no horário em que todos almoçam. Ele mostra o almoço pela cidade. Almoço familiar, almoço em restaurante, almoço de mendigo, almoço de marmita. A sequência é sempre entrecortada por planos da cidade no meio do dia e não é composta por nenhuma das personagens do filme. São imagens de pessoas reais comuns, que comem como se fossem programadas para isso. Nada acontece na cidade nesse momento, além da alimentação silenciosa. Então começamos a ouvir em *off* a voz de Sr. Bianor, que pergunta as capitais de alguns países, e a do Padre, que responde às perguntas, enquanto almoçam, junto com os outros hóspedes, numa pequena sala do Texas Hotel.

Entre outras discussões, como a fome e a solidão urbana nas grandes cidades, Cláudio Assis revela nessa sequência um retrato de nós mesmos. Estamos inseridos numa realidade social, onde obedecemos a uma espécie de contrato, que não quebramos para

não subverter a ordem. Vivemos dentro de um tempo preestabelecido que determina inclusive a nossa condição fisiológica. O cineasta vislumbra para o espectador a redescoberta do mundo, o despertar do senso crítico. Em uma entrevista disponibilizada no site da revista Cult ele diz:

Meu cinema é muito plugado na realidade social. Acho que o mundo é muito injusto com todo mundo. E, por mais que entrem questões como o amor e a anarquia do poeta, a gente tem um problema social que é muito grave e não dá para se ausentar. É o momento que eu tenho para estar presente nessa discussão é num filme. (ASSIS, IN: CULT, 2011)

Para Kracauer esse é o objetivo do cinema, transformar a realidade em algo discutível e mais compreensível. A experimentação desse raciocínio analítico, através do cinema, contribui indiscutivelmente, para a mudança no modo de perceber o mundo e no entendimento daquilo que é cognoscível. Andrew (2002, p. 108) argumenta que Kracauer finalizou a sua obra *Theory of Film* almejando o encontro da paz e da amizade comunal pelas pessoas, através de suas experiências mútuas e seu conhecimento. Afirma que, apesar dos choques de ideologias que ocasionaram guerras e agressões humanas no passado, devemos esperar que uma ideologia comum, baseada não em esquemas, mas nos fatos da experiência terrestre, possa trazer-nos a paz e a harmonia. O cinema, quando usado apropriadamente, já está nos ajudando a avançar em direção a esse sonho.

O uso apropriado do cinema requer do cineasta um interesse em transformar a realidade que o cerca. O cuidado na popularização do cinema é fundamental. Fazendo uma crítica ao cinema hollywoodiano, Kracauer, no seu livro *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*, defende que os filmes de uma nação certamente vão refletir a mentalidade dela, por dois motivos:

Primeiro, os filmes nunca são produto de um indivíduo. [...] Já que qualquer unidade de produção cinematográfica engloba uma mistura de interesses e inclinações heterogêneas, o trabalho de equipe nesse campo tende a excluir o tratamento arbitrário do material de cinema, suprimindo peculiaridades individuais em favor de traços comuns a muitas pessoas.

Em segundo lugar, os filmes são destinados, e interessam, às multidões anônimas. Filmes populares – ou, para sermos mais precisos, temas de filmes populares – são supostamente feitos para satisfazerem os desejos das massas. De vez em quando afirma-se que Hollywood consegue vender filmes que não dão às massas o que elas

realmente querem. Segundo esta opinião, os filmes de Hollywood, mais frequentemente do que se supõe, ridicularizam e iludem o público, que é persuadido a aceitá-lo devido a sua própria passividade e a uma publicidade avassaladora. No entanto, a influência distorcida do entretenimento de massa de Hollywood não deve ser superestimada. O manipulador depende das qualidades inerentes a seu material; mesmo os filmes de guerra oficiais nazistas, produtos de propaganda como eram, espelharam algumas características nacionais que não poderiam ser fabricadas. (KRACAUER, 1988, p. 17, 18)

No sentido de exercitar a capacidade crítica, a nacionalidade presente em *Amarelo manga* é amarrada com desejos e ideologias dos seus realizadores. É possível perceber claramente que o filme, no seu conteúdo, não almeja o lucro das bilheterias. Podemos trazer como exemplo a construção da personagem Kika, que enfrenta o avassalador arrebanhamento de fiéis pelas igrejas, no nosso país.

Kika é evangélica e reprime todos os seus desejos. Casada com o açougueiro Wellington, que a valoriza unicamente por ser muito religiosa, vive uma vida de reclusão e passividade. A sua libertação acontece quando descobre que o seu marido tem uma amante. É quando retira detrás do guarda-roupa um batom vermelho, que escondia do seu marido e de si mesma, como se fosse um objeto pecaminoso. Passa-o nos lábios e vai ao encontro de Wellington e sua amante Dayse. Kika morde e decepa parte da orelha de Dayse, em seguida retira dos seus lábios um brinco ensanguentado e joga fora. No caminho de volta encontra Isaac, que a convida para entrar em seu carro. Kika aceita e acaba tendo uma relação sexual com certa violência com Isaac. Na última sequência do filme, ela entra num salão de cabeleireiro e pede para cortar o seu cabelo e pintar de amarelo manga.

Kracauer criticava ideologias, mas confiava em que o homem, confrontado com a experiência real, possa moldar sua vida em termos do real. Sua crítica à ciência é simplesmente a crítica pelo entendimento de que a ciência serve para adquirir a compreensão apropriada das coisas. A ciência trouxe a preocupação com as coisas, mas somente na abstração. Cabe aos acontecimentos históricos, a fotografia e o cinema, que são compostos por arte e ciência, trazer-nos vividamente um mundo de objetos e coisas. Todos esses elementos colocam o homem em relação apropriada com a vida. Eles não se deixam

subjugar aos fatos, pois sempre tem a capacidade de organizar e compor, muito menos à imaginação, pois descartam organizações e composições que tentam reivindicar a supremacia sobre os fatos. Esses movimentos, assim, são verdadeiramente humanos, pois nos deixam viver como pessoas dentro de um mundo real.

O pensamento de Kracauer deve sempre provocar discussões. Qualquer teoria que proceda cuidadosamente classificando filmes com base em seu valor cinematográfico vai necessariamente incomodar aqueles que são atraídos por filmes que não se sujeitam à definição dada. Além disso, ele próprio admitiu que nada jamais será capaz de obliterar completamente as diferenças entre realistas e formalistas, que existem desde o nascimento da fotografia, pois tais discussões são, em grande medida, o resultado de pontos de partida opostos. Sua teoria, apesar de encontrar um lugar para o impulso formativo, vai sólida e inexoravelmente, para o lado realista.

Kracauer certamente estava consciente de que, não importa quantos exemplos existam sobre a questão, algumas afirmações permanecem inalteradas dentro de uma concepção realista de arte. O cinema é muito mais um produto da fotografia do que dos processos de montagem ou outros processos formativos. A fotografia, por sua vez, é em primeiro lugar e antes de tudo um processo ligado aos objetos que registra, em vez de um processo que transforma esses objetos. Fica-nos o entendimento de que o cinema deve, por consequência, servir aos objetos e eventos que seus equipamentos permitem capturar; isto é, devem ser “composicionalmente” realista porque é imagisticamente realista.

A FUNÇÃO DO CINEMA EM DESTAQUE

Nos domínios na tradição realista, um dos mais importantes teóricos do cinema, o francês André Bazin defende a construção de um olhar crítico, onde a qualidade de cada momento do filme passa pela duração vivida. Andrew (2002, p. 139) questiona quais as crenças fundamentais desse teórico com relação à importância do cinema e como é entendido o profundo amor de Bazin pela realidade proporcionada por esse veículo. Segundo Andrew, as qualidades de Bazin como ardente amante da terra, que, achava, poderia oferecer-nos revelações inacreditáveis, vão refletir diretamente nas suas ideias. Sua

paixão incontida pela geologia, a zoologia e a botânica deixa vestígios de que ele tinha como principal propósito estabelecer a contribuição do cinema no sentido de retomar a nossa descoberta da natureza.

Bazin rompe com os teóricos de vanguarda. Entende que a trajetória do cinema não deve passar pelos caminhos do seu desenvolvimento puro rumo à plasticidade e à desvalorização da narratividade. Para ele a busca deve ser a progressão constante rumo a um estilo narrativo cada vez mais relista. O cinema é um instrumento único e valioso de conhecimento, percepção e, finalmente, ação. Andrew exalta que

o amor de Bazin pelo cinema era autossuficiente, que ele o via como uma entidade intrinsecamente valiosa. Sua criação da revista *Cahiers du Cinema* é um testemunho desse valor. Na realidade, ele nunca parou de insistir no papel fundamental que a realidade desempenha no cinema; mas sua concepção insiste em que seu interesse permanecia sendo o cinema, com as refrações da realidade que ele produz, não a própria realidade. Sua defesa de uma abordagem “sem estilo” pode ser entendida, vimos, não como um desejo de colocar de lado o cinema ante uma realidade que em geral é distorcida, mas como um modo de criar um novo tipo de cinema, um cinema que incorpora intimamente sua matéria-prima, mas permanece para sempre cinema. Afinal, ele frequentemente substanciou suas ideias referindo-se a escritores como Hemingway e Dos Passos, que renunciaram a uma esmerada qualidade literária para capturar não a própria realidade, mas uma proximidade com a realidade que permanece do mesmo modo literatura. Bazin queria que o cinema adquirisse novos estilos também, para se superar; e estava convencido de que o “realismo” era a principal alternativa em direção a tal progresso. (IDEM, p.139)

Não é muito custoso perceber que *Amarelo manga* reivindica uma posição dentro de um estilo novo e alternativo. Está além de uma simples representação do mundo, avivando-nos as cenas da vida e da realidade quase como um decalque fantástico, colorido com um estilo peculiar e corajoso. Apesar de ambientado em Recife, com todas as suas peculiaridades, não se trata de um filme regionalista, limitado à representação, com cunho realista, da vida dos marginalizados recifenses. Tal como na realidade de qualquer país ocidental, a consciência do explorador do trabalho e a dos trabalhadores foi integrada e reproduz a mentalidade patriarcal, que destrói a força revolucionária. Analogamente à figura emblemática do proprietário Bianor, que instrumentaliza a mão de obra do trabalhador em favor da satisfação de seus interesses econômicos, Wellington e Isaac racionalizam a liberdade sexual das mulheres em favor da satisfação de suas próprias necessidades,

mantendo a dominação e reproduzindo a exploração. O patriarca, seja ele o proprietário ou o operário, torna-se na narrativa uma figura universal, elo ativo do sistema econômico moderno.

Para Bazin, o cinema não é apenas uma lente por onde se pode olhar a natureza, mas um notável produto da ciência e da natureza, que pode contribuir para a transformação da realidade. Seu desejo de ver o cinema expandindo-se em novas áreas era alimentado, ao mesmo tempo, por sua preocupação com o futuro do cinema e por sua preocupação com o futuro da realidade, ou pelo menos da nossa relação com a realidade. Ismail Xavier, na primeira introdução de *A experiência do cinema*, evidencia como Bazin enxerga a relação cinema/realidade:

A questão fundamental de sua teoria é a “presença do real” na imagem obtida pelo registro automático da câmera, presença que define um compromisso “ontológico”, ético, específico ao cinema como forma de representação. Para Bazin, a rigor, o cinema não apresenta as coisas, ele é um decalque do mundo, e é neste liame essencial com a realidade que se marca o seu valor e destino dentro da cultura. Seu pensamento desloca de modo radical o eixo da questão da especificidade do cinema: ao contrário privilegiar a montagem, ele privilegia a reprodução do *continuum* da vida. (XAVIER, 1983, p. 23)

Na sua preocupação, sua atitude, é claro, é semelhante à promulgada por Kracauer. Ambos entendem o cinema como um recurso que pode proporcionar uma compreensão comum, não ideológica, da cultura, a partir da qual os homens podem começar a forjar novas e duradouras relações sociais. Entretanto, as aspirações de Bazin para a vida do ser humano em sociedade, que se alimentam do pensamento filosófico de Henri Bergson, Maurice Merleau-Ponty, Jean-Paul Sartre, entre outros, superam as de Kracauer. Vistos em conjunto, esses dois autores voltaram seus ideais para a energia criativa do homem, que deve ser dirigida ao mistério ambíguo da natureza e ao futuro. Andrew (2002, p. 140) esclarece que, a partir de diversos pensadores, como Teilhard, Malraux, Marcel e o próprio Sartre, ele tomou para si a crença na evolução da própria terra e de todas as formas de vida, apreendeu a capacidade de ler nas artes do passado o desenvolvimento da mentalidade do homem diante da condição humana e buscou e incorporou o sentido de aventura associado à vida autêntica. Para ele o cinema é uma luz que “o homem viajante” (expressão de Marcel) pode

manter acesa para livrar-lhe da escuridão que o cerca, quando ele intenciona se projetar em direção ao futuro e a um destino a ser criado.

A produção cinematográfica, para Bazin, sempre terá, no seu interior, certo *status* de sexto sentido, ou até mesmo de instrumento privilegiado dentro de sua visão de mundo. O cinema, para muito além das imagens fotográficas, na sua relação com o tempo e a realidade, supera a fotografia, de onde se originou:

Nesta perspectiva, o cinema vem a ser a consecução no tempo da objetividade fotográfica. O filme não se contenta mais em conservar para nós o objeto lacrado no instante, como no âmbar o corpo intacto dos insetos de uma era extinta, ele livra a arte barroca de sua catalepsia convulsiva. Pela primeira vez, a imagem das coisas é também a imagem da duração delas, como que uma múmia da mutação. (BAZIN, 1991, p. 24)

O produto cinematográfico, para o pensador francês, manterá sempre um cordão umbilical com a nossa própria existência. Contudo, pela sua grandiosidade, é algo a ser estudado como qualquer processo natural ou humano. Constitui-se como um organismo desenvolvendo-se fora de suas próprias sementes e numa variedade de ambientes. O cinema, em outras palavras, pode ser estudado como um objeto ideológico em si mesmo. Bazin (IDEM, p. 27) percebe o cinema como um fenômeno idealista. A ideia que os homens fizeram dele já estava armada em seu cérebro. O que é de se admirar é muito mais a resistência da matéria à ideia, do que as sugestões da técnica à imaginação do pesquisador. Não precisa prestar contas de nada ao chamado espírito científico.

O teórico, nos seus escritos, é fascinado pela hipótese de que o cinema responde às forças do crescimento e da complexidade crescente que governam outros processos. Incita-nos a uma reflexão envolvente quando crê que o pensamento e a produção cinematográfica têm determinados traços herdados. Ele acredita que esse processo, que está conosco, agora passados pouco mais de cem anos, só pode ser compreendido levando-se em conta seus dados genéticos e a história de seu desenvolvimento dentro de forças ambientais específicas. O existencialismo de Bazin, entretanto, acautela-o na tentativa de procurar ou estabelecer uma essência que supostamente o cinema deveria ter. Em detrimento dessa intenção, aspira fazer pelo cinema o que Sartre pretende fazer pelo homem:

torná-lo realmente consciente de sua liberdade e de suas possibilidades, libertá-lo de velhas teorias que o amarram a autoconcepções ou ideologias particulares. “Que é cinema?” pergunta constantemente, sem nunca ter a pretensão de almejar a conclusão definitiva. O cinema é o que tem sido e pode tornar-se, é a história de sua evolução, um processo sempre em crescimento, sempre se transformando e se revelando mais.

A transformação da narrativa cinematográfica, revelando muito mais do que está posto, está diretamente ligada à técnica e à pesquisa científica, mas não somente. A criatividade e a capacidade artística também são propulsores na elaboração de uma cinemática diferenciada. Filmes incomuns como *Cada um com seu cinema* (*Chacun son cinéma ou Ce petit coup au coeur quand la lumière s'éteint et que le film commence*, 2007) nos dão esta certeza. O filme foi produzido em homenagem ao sexagésimo aniversário do Festival de Cinema de Cannes. O presidente do festival, Gilles Jacob, convidou grandes cineastas, como David Cronenberg, Takeshi Kitano, Gus Van Sant e Lars Von Trier, num total de trinta e cinco, que filmaram curtas-metragens de três minutos e formaram em conjunto um longa-metragem. O tema que une os diretores nesse trabalho é o amor pelo cinema. A diversidade e a metalinguagem dos pequenos filmes produzidos mostram-nos que o entusiasmo pela arte cinematográfica é universal e cada experiência cultural que vem dela é completamente única. Contudo, essa diversidade de experimentações forma um único corpo, uma narrativa única.

Nosso filme *Amarelo manga*, claro, também é fruto de uma experiência essencialmente autoral. Foge da pasteurização hollywoodiana e da padronização crescente que observamos atualmente nas produções brasileiras. É inovador, inclusive na sua técnica de produção. Cláudio Assis não usou *storyboard*, preferiu exercitar o cinema cerebral, filmando as sequências a partir de sua criatividade imagética, em comum acordo com seu sentido poético e narrativo. Na entrevista dada para a Revista Cult, ele fala da necessidade da reinvenção do cinema e da procura pelo novo:

“No cinema brasileiro, é muito triste ver os mais jovens querendo repetir o que já existe, não há o cinema da reinvenção. Por mais que se diga que o cinema é uma arte nova, ele está em extinção, então é preciso um olhar novo, que não esteja preso a regras, estereótipos, mercado”. (ASSIS, IN: CULT, 2011)

O novo olhar e a recriação de Assis são contundentes e estão presente em todo o filme. Uma das sequencias mais marcantes de *Amarelo manga* é protagonizada pela personagem Aurora, que tem no próprio nome a antítese da vida. Aurora é uma pessoa doente e tem constantes complicações no ato de respirar. Em determinado momento, sozinha em seu quarto, que tem um clima lúgubre, com pouca iluminação, Aurora, deitada em sua cama, usa um aparelho de inalação. Enquanto pensa na vida e no seu passado, respira com dificuldade absorvendo o oxigênio que vem pelo cano, emitindo um som como se estivesse à beira da morte. Retira a parte do inalador que cobre a boca e o nariz e desloca-o para a sua vagina, num ato de masturbação, como se quisesse respirar por ali. Há uma mistura concomitante de prazer pelo sexo e pelo ato de respirar. O clima que absorvemos quando assistimos às cenas é surreal e fúnebre. Aquela senhora obesa, masturbando-se como uma necessidade de respiração, evoca um sentido chocante de erotismo e morte. Aliás, a erotização e a presença da morte, observadas nesta sequência, estão interligadas no filme como um todo.

Voltando para as discussões de Bazin, temos o erotismo como um dos pontos fundamentais na sua teorização do cinema. Em seu artigo, *O erotismo no cinema*, esclarece que o erotismo deve ficar muito mais no plano da imaginação, do que no ato explícito documental:

É bastante evidente [...] que se desejamos permanecer no plano da arte, devemos nos ater ao imaginário. Devo considerar o que se passa na tela como uma simples estória, uma evocação que jamais se passa no plano da realidade, a não ser que me sujeite à transferência cúmplice de um ato, ou pelo menos, de uma emoção, cuja realização exige o segredo.

O que significa que o cinema pode dizer tudo, mas não de forma alguma tudo mostrar. Não há situações sexuais morais ou não, escandalosas ou banais, normais ou patológicas, cuja expressão na tela seja proibida *a priori*, com a condição porém de se recorrer às possibilidades de abstração da linguagem cinematográfica, de modo que a imagem jamais assuma valor documental. (BAZIN, 1983, p. 140,141)

Assis trilha esse caminho com maestria. O seu apelo erótico recebe um tratamento de arte no melhor sentido da palavra. Quando retira o véu da moral e dos bons costumes, na elaboração de suas cenas que chocam o espectador, é poético e pictórico.

Para finalizar esta segunda parte deste capítulo, voltado para o pensamento de André Bazin, ficamos com a certeza de que para entender o cinema, com toda a sua poesia e seu contexto é essencial levar em conta suas origens e observar as direções de seu crescimento num ambiente em sempre em mutação. Bazin enxerga o cinema como o produto originado de duas raízes, o realismo e o institucionalismo. O realismo vem originalmente da pintura, que desde o Renascimento procurou a duplicação do mundo concreto. Mostra isso de maneira preciosa em seu ensaio *Ontologia da imagem fotográfica* (1991). Da literatura também recebeu um grande impulso em direção ao realismo. Desde o aparecimento do romance, a literatura tem caminhado solidamente em direção a um ideal que tem seu apogeu nos vários movimentos do Realismo e documentalismo. O cinema aceitou e dirigiu-se diretamente para essa onda de impulsos, trazendo a possibilidade de libertação, tanto da literatura quanto da pintura, daquilo que se poderia chamar de neurose da imitação. O espírito científico é outro fator importante, que levou à invenção do próprio aparato necessário ao cinema.

Para Andrew (p. 141), de todos os pesquisadores envolvidos na origem e no descobrimento do cinema, Bazin tem preferência por Jules Marey, que passou a vida tentando entender o movimento dos pássaros e dos animais. O cinema era necessário para ele e sua curiosidade com relação ao mundo exigia essa invenção. Marey pode ser considerado um emblema de sua geração, uma geração que mostra de inúmeros modos uma incrível onda de interesse popular pelo modo como o mundo existe e funciona. O cinema apareceu através dessa necessidade de satisfazer tal curiosidade. A cultura popular desempenhou o outro papel principal na origem e no desenvolvimento do cinema. O cinema continua servindo a uma indústria do entretenimento, e é por ela muito promovido. Bazin, em seus textos, repetidamente cita a relação do cinema, claro, com características realistas, com o *music hall*, a novela barata e o teatro melodramático. Acredita ser tão impossível ignorar a função sociológica do cinema quanto ignorar seu realismo congênito.

TOMADA 3: A LUZ FRANCESA CONTEMPORÂNEA: INSERÇÕES SEMIOLÓGICAS E FENOMENOLÓGICAS

Esta última tomada teórica estará vestida pelas discussões contemporâneas exploradas, na primeira parte, pelo teórico francês Christian Metz, com suas inovadoras observações a partir da semiologia. Na segunda parte, como uma finalização do nosso texto dissertativo, optamos por uma espécie de ensaio a partir dos nossos estudos sobre fenomenologia e cinema. Do ponto de vista de Metz, não se deve mais pensar genericamente sobre o cinema, ou pelo menos não mais publicar apenas pensamentos genéricos. Segundo ele, esta era da teoria, frequentemente brilhante, envelhecerá mal e se tornará decrépita se continuar assim por muito mais tempo. Para a fenomenologia, o público deve se colocar a disposição do cinema, como se coloca diante da natureza. A semiótica, como teoria e método analíticos, apoia um cinema que analisa o mundo, enquanto a fenomenologia oferece uma poética que valoriza os grandes filmes sobre a vida, a unidade, o acordo e a síntese. O cinema não é apenas um frio registro do mundo, é um registro da relação simbiótica entre intenção e resistência, entre autor e material, mente e assunto.

O ENQUADRAMENTO DA SEMIOLOGIA

Christian Metz sempre teve o hábito de assistir a conferências sobre semiótica, trocando manuscritos e bibliografias com especialistas de praticamente todos os países e discutindo com colegas de outros campos da semiótica. Sua teoria foi honesta e responsabilmente construída em cima das reflexões de outros pensadores com os quais manteve contato. Dessa maneira ele categoricamente proporcionou à teoria do cinema uma viva aparência de ciência humana progressista. Para ele uma visão globalizada do cinema não deve mais opor-se obstinadamente a outra, como Bazin é visto em relação a Eisenstein, ou Kracauer em relação a Munsterberg. A partir de seus estudos, os teóricos têm a possibilidade de compartilhar seus conhecimentos no esclarecimento de cada peça de um fenômeno que

pode existir materialmente acima de todas as visões individuais do mundo. Para Andrew os escritos de Metz podem ser assim percebidos e divididos:

O trabalho real da escola da semiótica do cinema é comparativamente pequeno. Como a maioria dos movimentos contemporâneos e autoconscientes, muito de sua primitiva energia foi gasta na autodefinição, na autojustificação e no mapeamento preparatório. Os ensaios de Christian Metz, por exemplo, dividem-se em duas partes: (1) o estabelecimento dos fundamentos de uma ciência do cinema e (2) a análise dos problemas específicos do cinema através dessa ciência. Metz considera o primeiro projeto o contexto necessário dentro do qual ele pode desenvolver estudos específicos que o intrigam. Apesar de a semiologia ser por definição um método para se desvendar o desenvolvimento do cinema, em vez de uma crença sobre a sua natureza, esse contexto é responsável por uma série de pressupostos em que o cientista se apoia. (ANDREW, 2002, p. 173)

Quando lemos os textos de Metz, percebemos imediatamente que o absoluto valor da autoconscientização da semiologia é evidente, pois, antes de examinar a matéria-prima do cinema, começa pelo exame de sua própria matéria-prima. Necessita de uma compreensão precisa de seu próprio tema e objetivos. Começando pelo princípio, tenta entender todas as perguntas em relação aos possíveis temas que o enorme campo do cinema pode abordar. Quais os que o especialista científico em cinema deve estudar? Como é que um tema em desenvolvimento e que constantemente sofre mutação pode ser fragmentado, demarcado e preparado para o trabalho do pesquisador?

Adotando uma posição anteriormente desenvolvida por outros teóricos, Metz acaba por separar esse campo em duas metades para situar e facilitar o estudo, a fílmica e a cinemática. A fílmica é aquela área ilimitável de questões que tratam das relações do cinema com outras atividades. Isso inclui todos os aspectos que interferem na feitura de um filme, como tecnologia, organização industrial, biografia dos diretores e assim por diante, bem como os aspectos que podem ser considerados como resultado da existência dos filmes, leis de censura, reação da plateia, culto das estrelas, etc. A cinemática é área do tema mais restrita aos próprios filmes, é um todo que inclui tanto as estruturas complexas que os criaram como as que deles resultam.

A semiologia deixa o estudo da parte fílmica, dos aspectos externos do cinema, para outras disciplinas afins, como a sociologia, a economia, a psicologia social, a psicanálise, a

física e a química. É o estudo interno da mecânica dos próprios filmes que Metz e seus seguidores elegeram para investigar. A semiologia em geral é a ciência do significado e a semiótica cinematográfica se propõe a construir um modelo abrangente capaz de explicar como um filme adquire significado ou o transmite a uma plateia. Pretende determinar as leis que tornam possível o ato de ver um filme e desvendar os padrões particulares da significação que dão a filmes, ou até pelos gêneros específicos, seu caráter especial. Exemplificando, o semiótico gostaria de descobrir as possibilidades gerais de significação das tomadas em *close-up* utilizadas em *Amarelo manga*, ao mesmo tempo, também gostaria de conhecer a função particular que o *close-up* desempenha, junto com outras técnicas, nos filmes de Cláudio Assis. No centro do campo do cinema está o que se pode chamar de fato cinematográfico e o fulcro do fato cinematográfico é o elemento fundamental da significação.

Analiseemos, então, a tomada em *close-up* mais importante e significativa de *Amarelo manga*: O bar da Lígia está com todas as suas mesas ocupadas no horário de almoço. As pessoas comem e bebem, enquanto ela atende aos seus clientes. Isaac pede mais uma cerveja. No momento em que Lígia abre a cerveja, Isaac, direcionando-se a ela, questiona se todos os pelos do seu corpo são amarelos como os seus cabelos, ou ela só teria dinheiro para colorir os cabelos. Como resposta, Lígia, em silêncio, lança-lhe um olhar sarcástico e levanta a sua saia mostrando-lhe os pelos loiros da vagina. O *close-up* nesse momento ganha importância simbólica vital como elemento de significação. Os pelos íntimos de Lígia são separados do seu corpo como um todo. O fundamental não é a pessoa, mas apenas aquela parte do seu corpo. O erotismo é destituído da personificação e aquela cena em *close-up* funciona como um agrupamento dos ideais contidos no filme, um resumo das discussões pretendidas por Assis. Torna-se, inclusive, a imagem do cartaz que é usado na divulgação.

Toda forma artística, na realidade qualquer sistema de comunicação, tem, segundo Metz, um material específico de expressão que o diferencia dos outros sistemas. Distinguimos o cinema da pintura ou a pintura da fala, não com base nos tipos de significado que cada qual em geral transmite, mas com base no material através do qual

qualquer significado é possível em cada um. A semiologia do cinema, no estudo do material cinematográfico, precisa entendê-lo de forma diferenciada do estudo da língua, pois não se pode falar em língua cinematográfica, visto que se trata de conteúdo artístico, no entanto, podemos aceitar a ideia da linguagem cinematográfica. Vejamos o que escreve Metz, no seu artigo *Semióticas ou sêmias: a propósito de trabalhos de Louis Hjelmslev e de André Martinet*:

É verdade, certamente, que é melhor falar de “linguagem cinematográfica” que de “língua cinematográfica” [...] porque há na língua, muito mais que na linguagem, uma ideia de organização rígida – que não convém à situação do cinema, sêmia flexível, mal formada e sempre nascente, semiologia indecisa emergindo sempre de novo da analogia icônica. É verdade, também, que a expressão “linguagem cinematográfica” não pode e não deve ser abandonada, pois entrou demasiadamente em uso e tem a vantagem de representar para cada um, de modo bastante “falante”, a despeito de seu modo vago (ou talvez por causa dele), o conjunto dos fenômenos que a semiologia do cinema se propõe a estudar - uma vez que também esta tarefa não consiste em falar de outra coisa senão dos estudos tradicionais sobre a “linguagem cinematográfica”, mas em falar deles de outro modo. O certo é, enfim, que a “linguagem cinematográfica”, por sua riqueza semântica, por sua incontestável capacidade de veicular informações e por seu alto grau de autonomia relativa em comparação ao verbal (importância das imagens, da montagem, etc...) e, sem dúvida, entre todas as linguagens no sentido figurado, uma das que melhor se prestam a ser confrontadas com a linguagem propriamente dita. (METZ, 1973, p. 43,44)

Na fala, prestamos atenção a um fluxo de sons distintos, com todos os seus elementos de significação, no “discurso cinematográfico” (aspas nossas) a uma organização de imagens e sons, enquadrados de forma bidimensional ou até tridimensional. Mas qual é a primeira matéria da linguagem cinematográfica? Para Metz, por meio da representação icônica, a matéria-prima do cinema é sem dúvida a própria realidade ou um modo particular de significado, como as atrações da montagem. De maneira simplificada, a matéria-prima são os canais de informação a que prestamos atenção quando assistimos a um filme. O semiótico do cinema é o analista interessado no significado decorrente dessa, e apenas dessa, mistura de materiais. É claro que se podem acrescentar variações materiais menos importantes sem aparentemente se realizar o estudo de um novo veículo, como podemos estudar filmes em preto e branco, coloridos ou tridimensionais e ainda nos sentirmos confortáveis em nosso domínio. Mas se um

desses materiais básicos é significativamente alterado ou menosprezado, qualquer observador se vê obrigado a repensar sua experiência. Um filme sem diálogo, por exemplo, chamaria a nossa atenção, mas ainda o veríamos como um filme.

Concordamos com Andrew, quando ele enfatiza que os semióticos falam infinitamente de códigos. Um código nada mais é que a relação lógica que permite que uma mensagem seja entendida. Códigos não existem em filmes, como na língua, em vez disso, eles são as regras que permitem as mensagens de um filme. São de fato construções dos semióticos que, depois de estudar grupos de filmes, formulam as regras em ação (os códigos) nesses filmes. Desse modo, os códigos têm uma existência real que não é uma existência física. Os códigos são o oposto dos materiais de expressão. São as formas lógicas imprimidas nesse material para gerar mensagens ou significados. O cineasta usa códigos para fazer seu material falar ao espectador. O semiótico trabalha na direção oposta, usando as mensagens de um filme para ajudá-lo a construir os códigos que transcendem essas mensagens. A maioria das discussões sobre cinema e das críticas de cinema concentra-se no que um filme diz, o semiótico visa as leis que governam essas mensagens, a possibilidade do próprio discurso fílmico. Não quer repetir aquilo que o texto (o filme) diz, em vez disso, espera isolar todos os mecanismos lógicos que permitem à matéria-prima expressar tais mensagens. Andrew enfatiza que

Entre códigos específicos e não específicos, existem vários códigos que o cinema compartilha com outros veículos. Metz gosta de citar aqui a iluminação *chiaroscuro*, um código específico da pintura, mas que foi empregado infinitamente pelos filmes expressionistas alemães. De modo semelhante, a maioria das técnicas narrativas, como os *flashbacks* ou histórias contadas dentro de outras histórias, pode ser encontrada na literatura assim como no cinema. Uma das tarefas básicas do semiólogo de cinema é enumerar os tipos de códigos que aparecem num filme ou em determinados grupos de filmes, bem como os vários níveis de especificidade desses códigos.

[...]

Alguns códigos pertencem a todos os filmes, enquanto outros pertencem apenas a grupos menores de filmes. O plano panorâmico, diz Metz, é um código geral porque pode logicamente desempenhar um papel em qualquer filme, apesar de alguns filmes preferirem abster-se de tal uso. Tais códigos gerais podem ser usados para criar numerosos tipos de significado. Uma panorâmica pode em uma cena significar uma descrição de uma paisagem, enquanto em outra pode seguir a direção de um carro em movimento ou mesmo imitar o fluxo hum-hum de um aborrecido diálogo entre dois

atores. Em todos os casos, o movimento panorâmico dá um significado, diferenciando-se no início dos modos estáticos da fotografia. (ANDREW, 2002, p. 180)

O semiólogo, não está preocupado com os fatos fílmicos externos da produção, da distribuição e do impacto psicológico, deve considerar seu texto algo maior ou menor que o filme individual. Apesar de em geral considerar o filme em si o local da organização da mensagem, uma sequência individual como a das escadarias de Odessa de *O encouraçado Potemkin*, pode adquirir vida própria, se não para o espectador comum, ao menos para o analista. De qualquer maneira, para o semiólogo o texto cinematográfico, com seus códigos específicos, é um conjunto de mensagens que deve ser lido como um conjunto, que se configura como uma espécie de cadeia sintagmática. Metz, no seu trabalho *O significante imaginário: psicanálise e cinema*, afinando-se com as ideias de Jakobson propõe:

A cadeia fílmica, tal como as outras, é contiguidade (antes de qualquer metonímia eventual), não é outra coisa senão uma longa sucessão de contiguidade: é o “efeito montagem” no seu sentido mais largo, quer se processe pro colagem, por movimento de câmera ou por evoluções do objeto filmado, quer se estabeleça na consecução (de plano a plano, de sequência a sequência) ou na simultaneidade, entre motivos do mesmo plano, etc. O conjunto destas justaposições (= contiguidades posicionais) *faz o filme* no seu conteúdo mais literal, na sua matéria textual: qualquer filme (qualquer discurso) é uma vasta extensão sintagmática. (METZ, 1980, p. 186)

Cineastas, espectadores e analistas, todos pensam em termos de textos, pois o texto acrescenta algo às mensagens isoladas que fazem parte dele criando um contexto para o significado. O texto é estruturado de tal modo que as mensagens isoladas desempenham papéis apropriados na criação da experiência ou do significado total. Analisando por outro ângulo, os vários códigos de um filme não existem simplesmente lado a lado na mente do espectador enquanto este passivamente assiste a ele, são sistematizados. O texto torna-se um sistema vibrante tanto para o espectador quanto para o analista, e um sistema que flexiona os códigos numa configuração particular, obrigando-os a liberar suas mensagens num contexto pré-padronizado. O texto é muito mais que uma coleção ou um conjunto é, para o analista e para o espectador bem-

sucedido, um sistema lógico particular de um determinado número de códigos, capaz de conferir valor às mensagens.

Na elaboração das sequências e dos planos em *Amarelo manga*, teria Cláudio Assis atentado para uma contiguidade pré-estabelecida, no sentido de organizar a composição sintagmática? Provavelmente não, mas, de qualquer modo, podemos tranquilamente exercitar a nossa capacidade de leitura do filme, a partir do seu reconhecimento enquanto texto organizado dentro de uma sequência lógica. Percebemos que cada personagem faz parte, isoladamente, de pequenas histórias particulares, como espécies de núcleos peculiares, onde vivem suas próprias angústias, seus pequenos desejos e suas idiossincrasias. O tempo pode ser sincrônico ou anacrônico (o espectador pode optar) no decorrer de um dia, quando se desenrola toda a narrativa. Entretanto, tudo está interligado na tessitura do texto como um todo. Há uma sequência lógica com começo, meio, fim e recomeço. Os significados estão costurados nas imagens, nos sons, na montagem ou na velocidade da câmera. Entendê-los, a partir de uma leitura semiótica, vai depender de cada um com a sua capacidade de percepção e de exercício do imaginário.

PELAS LENTES DA FENOMENOLOGIA

Se fizermos uma análise histórica, poderemos observar que os sentimentos de otimismo e pessimismo, a partir de uma visão materialista já estavam presentes na filosofia clássica. A concepção do mundo pelos ditames do materialismo continuou existindo, e perpassou por todos os momentos da nossa civilização. No entanto, a oposição a esse pensamento existiu com constância em todas as épocas. A crença de que o ser humano pode constituir a sua própria liberdade no ato de criar e imaginar, descartando o mundo como um sistema fechado de regras é, como acreditamos, fundamental. Estamos prontos para explorar todas as possibilidades. Precisamos enxergar a arte como um produto a ser explorado, lançando um olhar para fronteiras desconhecidas. Situar a produção artística

dentro de condições sociais predeterminadas é como matar a criatividade. O desconhecido, o incompreensível e o inusitado são horizontes inerentes à própria arte.

A fenomenologia de Heidegger, Sartre e outros é, no nosso ponto de vista, a maior expressão de liberdade humana, a favor do intelectualismo, reagindo contra o anti-humanismo e o materialismo. Para sermos livres é preciso sustentar a nossa condição de consciência absoluta, doadora de sentido a partir das percepções do puro entendimento. No momento em que nossos sentidos são determinados por algo exterior, ocorre a anulação do nosso poder absoluto, o que equivale dizer que não somos livres. Assim, na visão fenomenológica do intelectualismo não se pode conceber ser livre apenas em alguns momentos. Também não é concebível uma graduação da liberdade, como ser um pouco mais ou um pouco menos livre. A liberdade precisa ser total. Então, para se admitir a liberdade, que só pode ser integral, nada exterior pode conduzir as nossas ações, ou nos compelir a uma determinada direção. Se tivéssemos as nossas escolhas embasadas apenas em influências advindas do mundo, teríamos que admitir que elas não seriam escolhas.

Segundo Andrew, A fenomenologia nos deixou uma rica base psicológica a partir da qual se desenvolveram teorias voltadas para a psicologia, a arte, a música e a literatura durante a década de 1950. Contudo, durante esse período o estudo voltado para o cinema raramente esteve junto com as disciplinas mais tradicionais e os processos de exploração de uma teoria fenomenológica do cinema nunca foram devidamente encaminhados.

Apesar de ainda exercer enorme influência em muitos campos, a fenomenologia é dificilmente visível na atual teoria do cinema por causa da morte prematura de seus dois partidários mais brilhantes, André Bazin, em 1958, e Amédée Ayfre, em 1963. Recentemente Henri Agel tentou rejuvenescer o pensamento de seu amigo íntimo Ayfre para opô-lo à semiótica e ao estruturalismo. Em seu *Poétique du cinéma*, Agel admite que as pesquisas materialistas sobre o sistema de signos do cinema ou sobre a ideologia e a psicologia que determinam os trabalhos do cinema têm uma importância óbvia, mas reclama que tais pesquisas tentaram eliminar todos os estudos que começam com a suposição de que os trabalhos de arte, não suas condições materiais, são absolutos. O semiótico, como semiótico, não deseja e é incapaz de aprender algo realmente novo através dos filmes que estuda. Pode aumentar seu conhecimento do sistema que analisa, mas não pode ver além dele. De acordo com a posição “essencialista” de Agel, o trabalho de arte está sempre sob controle. O teórico persegue uma visão que transparece através da sua experiência, tentando explicá-la, descrevê-la ou ampliá-la. (ANDREW, 2002, p. 194)

Fazer arte é promover o exercício fenomenológico. Cada vez que alguém escreve uma peça musical, esculpe uma pedra, realiza uma peça de teatro, está colocando o mundo inteiro ou uma parte dele entre parêntesis. As essências capturadas estão sendo tomadas como o material para a criação da obra. Assim como o fenomenólogo é uma descrição ou uma contagem das essências que habitam sua consciência, já o artista narra as essências com outras linguagens que pode ser plástica, musical ou audiovisual. Esta ideia pode gerar certa luz para o debate recorrente entre os teóricos de arte que discutem o seu caráter mimético. A arte é mostrar ou representar? Respondendo a este questionamento, tomemos como exemplo os filmes.

Acreditamos que podemos falar do filme como um exercício fenomenológico em dois níveis. O primeiro é o nível da tela. É um exercício que é realizado pelos profissionais que produzem o filme e é composto de uma maneira específica. Neste nível encontramos, por exemplo, os atores que desempenham suas funções, colocando suas vidas entre parênteses, como se comportassem diferentemente para poder entrar em outro mundo, enquanto personagem que está interpretando. Claro, para chegar a esse nível é necessária uma preparação prévia com informações sobre a natureza da personagem. Assim também encontramos o escritor, que para escrever sua obra precisa colocar entre parênteses o que é dito no mundo, dando-lhe a possibilidade de criar um mundo novo, com personagens e espaços diferenciados. Ele procura abrir um novo caminho no mundo do significado, exercitando a sua dinâmica específica de penetrar nesse novo mundo. Também o diretor de cinema precisa de um impulso, que pode ser o *script*, para se adequar a uma linguagem compreensível a todos. Utilizando meios específicos de produção, busca significados no mundo para desvendar as relações com a arte e, então, ir além dele. Como poderia o cineasta imaginar um mundo e torná-lo digerível para o público se não for através de parênteses? Fazer todos os juízos e afirmações sobre a realidade, modificando este mundo, no qual os espectadores podem rir ou chorar? É fundamental o papel do diretor como alguém que se torna diáfano, o escritor como alguém que se constrói nocional e ator que nos faz ver que o que acreditamos ser ficção pode ser tão real quanto o que consideramos real.

O outro nível do filme, onde podemos encontrar o exercício fenomenológico, é aquele que detém o público. O mundo que existe fora do cinema é colocado entre parênteses e a consciência se rende à sua intenção. O espectador deixa o filme tomá-lo como quando um adulto toma a mão de uma criança. O acesso a este mundo de fantasia faz esquecer que os mortos-vivos não existem ou é que impossível viajar à velocidade da luz. Porém, para o espetáculo que vivemos nesse momento, trazemos de fora os significados e não abandonamos completamente o mundo. Nossos problemas pessoais e as teorias da física sobre a luz que aprendemos na escola estão presentes, mas estas são as condições que possibilitam o acesso a este mundo. Tomamos o que sabemos sobre o mundo para significar aquilo que é mostrado no filme. O espectador pode apreciar novos mundos que aparecem à consciência, com um frescor e uma força incríveis. Os filmes são maneiras de dizer, às vezes tão fortes, que podem até mesmo substituir as formas anteriores.

O cinema é uma janela aberta que nos faz ver através dos olhos dos outros. Levando em consideração a questão da intersubjetividade presente no mundo, podemos dizer que o filme é uma consciência fenomenológica do exercício de outras pessoas. Somos convidados a ver uma projeção da consciência dos outros que se passa numa tela. Uma linguagem com muita riqueza e proximidade com a maneira de apresentarmos a essência da nossa consciência. A estrutura do filme é a linguagem cinematográfica, com a qual se organizam e tomam sentido os acontecimentos e as personagens. O filme é estruturado com consciência própria. O cinema e a consciência são direcionados para um mesmo mundo. Há momentos em que a consciência vai para o cinema e outros em que o cinema vai para a consciência, num enriquecendo mútuo.

Podemos entender a estrutura da narrativa cinematográfica como organizadora de eventos e personagens, que nos são mostrados na tela. Na nossa mente apenas o essencial é organizado e significativo, mantendo relação com a nossa história e experiência. Obviamente, o filme usa a consciência para se desenvolver e trabalhar sua mágica, assumindo uma funcionalidade que é intrínseca à compreensão humana. Pelo destaque da semelhança entre o desempenho do cinema e da consciência, podemos fazer uma análise

de ambos. Como resultado, temos a possibilidade de fazer comparações entre os dois fenômenos e ver a funcionalidade de um e outro. Encontrar um melhor exemplo de como é a função da consciência na percepção cinemática parece-nos desnecessário. A externalização de processos mentais, com seus conteúdos e historicidade, pode muito bem ser entendida de uma maneira específica. É possível alcançá-la através da compreensão e das experiências com o cinema.

A fenomenologia, em diversos momentos, adverte-nos contra o poder absoluto que é atribuído à razão na sociedade em que vivemos. Essa razão, constantemente e antiteticamente, toma conta e desfigura os próprios processos primários que afirma entender. Para Merleau-Ponty, esse é o resultado direto de um nacionalismo exacerbado, que opta por devorar todas as experiências ou, em outras palavras, que as decompõe, disseca e organiza minuciosamente. Na verdade, o racionalismo é apenas um meio de enxergar o mundo, um método para se aproximar da realidade, de entendê-la e de justificá-la. Se esse racionalismo interfere diretamente nas nossas vidas, castrando a nossa sexualidade e matando a nossa filosofia, certamente vai haver um empobrecimento do nosso modo de pensar e agir. A nossa consciência, liberta dos padrões racionais, pode se deslumbrar com a beleza da arte e valorizar o cinema de contemplação. Federico Fellini e Cláudio Assis, por exemplo, deixam a variedade de significados da realidade viver em seus filmes. Eles se recusam a se apoderar do espectador com o seu significado, preferindo deixar o sentido do mundo aparecer lenta e livremente. Em *Amarelo manga* e *Baixio das bestas* (2006), dois filmes de Cláudio Assis, bem como nos maiores trabalhos de Fellini, como *Amarcord* (1973) ou *Satyricon de Fellini* (*Fellini – Satyricon*, 1969) uma multidão de significados se congela em imagens poderosas que têm a força de transcendência a seu redor, pois a natureza, não o homem, está falando na tela.

Para Andrew, o cineasta enquanto artista deve criar imagens que caminhem em direção à abstração de ideias, com o cuidado de não torná-las apenas alegorias. Se houver o bloqueio da imagem no início ela estará impossibilitada de vir à tona, e permanecerá, então, no nível do simples brinquedo, sua proliferação perderá a capacidade de se dirigir. Se a imagem, por outro lado, é envolvida pela ideia, torna-se nada além de um instrumento, per-

dendo sua capacidade de dirigir os pensamentos, pois já está dirigida pelo pensamento. A fenomenologia sempre continuará a sua navegação por águas incertas, tentando descrever-nos o valor e a importância que todos sentimos em determinados momentos do cinema. Esse senso de valor e beleza é o que nos leva a refletir sobre o cinema, e a nos inserirmos na filosofia, engajados no diálogo que chamamos teoria do cinema.

CONCLUSÃO

“Corta esse negócio depois pinta. Não meu filho arranca tudo e pinta. Uma coisa meio amarelo. Não, não... uma coisa mais manga, o amarelo manga.” (AMARELO MANGA, 2002, SEQ. 65) Essa fala da personagem Kika finaliza o filme e sintetiza a sua libertação, a sua epifania. Ao terminarmos este texto fica-nos uma sensação de abertura real para o mundo da percepção teórica cinematográfica.

Os grandes teóricos estudados aqui confirmam a imensa riqueza e diversidade do filme brasileiro *Amarelo manga*. Cláudio Assis soube com maestria criar uma obra universal, que poderia ter o seu enredo ambientado não apenas em Recife, mas em qualquer cidade do mundo. Assis foi aclamado pela crítica em geral por ter produzido um filme com intenso apelo autoral no bojo da perceptível padronização do cinema nacional. Consegue engendrar uma eficiente perspectiva de análise das relações sociais brasileiras, que, na nossa leitura, ainda não tiveram no cinema a sua complexidade totalmente explorada e examinada. Dentro da sua estrutura encontramos dramatizações contundentes em larga escala, valorizando o interior humano e suas angústias e “perversões”. O violento mundo do trabalho na articulação com os desejos sexuais e cotidianos associa uma tendência marxista com a psicologia e o existencialismo. Leituras aprofundadas projeta-nos uma interessante ligação com as fontes do naturalismo literário do final do século XIX.

A eleição dos pensadores analisados aqui não aconteceu de forma aleatória. Preferimos aqueles que nos evocaram, dentro de uma linha histórica, as considerações diversificadas sobre a produção cinematográfica universal. A partir desses pressupostos teóricos diferenciados, articulamos uma análise de cunho mais artístico e menos didático. Análise que poderá ser posteriormente retomada e recheada. Tomamos o pensamento de Vanoye e Goliot-Lété para entender a nossa ideia de conclusão:

Se, para concluir, insistimos em todas essas questões, é porque elas nos parecem participar de uma atitude geral feita de atenção à materialidade do filme, ao contexto no qual foi produzido e àquele ao qual o aproximamos atualmente, de disponibilidade aos efeitos que o objeto da análise e a própria análise produzem no

analista, de abertura aos estratos de significação produzidos. (VANOYE & GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 148)

Entender as teorias estudadas nesta pesquisa foi um processo que se realizou concomitante a um mergulho incondicional na película escolhida para análise. Evidentemente não se esgotou o seu conteúdo que parece ser interminável e que impõe uma reação que descarta o meio-termo. Ou a apreciação vem como um êxtase alucinante e duradouro ou o repúdio se estabelece na plateia desavisada e com tendências a uma leitura mal sucedida.

Através de *Amarelo manga* chegamos à conclusão de que é possível amalgamar as teorias de cinema sem sermos contraditórios, mesmo utilizando-se daquelas que estabelecem contrapontos. A psicologia de Musnterberg se entrelaça com as aspirações realistas de Kracauer e de Bazin, na costura do entendimento das relações sociais e de condições de produção, bem como Eisenstein recebe um colorido respeitoso na elaboração de pensamentos voltados para a semiótica de Metz e para a fenomenologia.

Toda dissertação requer um tempo e um lugar para ser escrita. Os nossos lugares foram muitos, desde a sala de cinema até as rodas de amigos amantes da arte cinematográfica, culminando sempre com a tela acesa em branco esperando o dedilhar de teclas. O nosso tempo? Irrisório e pífio como sempre, o tempo amarelo, verde e vermelho. Vislumbramos, a partir daqui, incontáveis pontos de luzes esperando pela nossa aproximação e reconhecimento do seu conteúdo, tendo sempre como apoio esses pensadores geniais, amantes do cinema e os grandes artistas da manipulação de imagens e de ideias. A beleza e a intelectualidade do cinema estão na sua excelência de existir apenas a partir do contato com o ser humano, desenvolvendo a nossa capacidade de ver e sentir o mundo.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

AUMONT Jacques & MARIE Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2003.

AYFRE, Amédée. **Le Cinéma et Sa Vérité**. Paris: Éditions du Cerf, 1968.

BAZIN, André. À margem de “o erotismo no cinema”. In: XAVIER, Ismail (Org.) **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983. P. 135-141.

_____. **O cinema**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

CAMPOS, Renato Carneiro. Tempo amarelo. In: **Sempre aos domingos**. Recife: Massangana, 1984.

CHARNEY, Leo. Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (org.) **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. P. 317-334.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

_____. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler**: uma história psicológica do cinema alemão. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

_____. **Theory of Film**: The Redemption of Physical Reality. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

METZ, Christian. **O significante imaginário**: psicanálise e cinema. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

_____. Semióticas ou sêmias: a propósito de trabalhos de Louis Hjelmslev e de André Martinet. In: MORIN, Violette, BREMOND, Claude e METZ, Christian. **Cinema**: estudos de semiótica. Petrópolis: Vozes, 1973. P. 32-47.

MUNSTERBERG, Hugo. A atenção. A memória e a imaginação. As emoções. In: XAVIER, Ismail (Org.) **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983. P. 25-54.

_____ **The Photoplay**: A Psychological Study. Project Gutenberg EBook, 2005.

TUDOR, Andrew. **Teorias do cinema**. Lisboa: Edições 70, 2009.

VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus, 2006.

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

REFERÊNCIA FILMOGRÁFICA

AMARELO MANGA. Direção: Cláudio Assis. Roteiro: Hilton Lacerda e Cláudio Assis. Com: Matheus Nachtergaele, Jonas Bloch, Leona Cavalli, Dira Paes, Chico Diaz. Brasil. 103 min. 2002.

CADA UM COM SEU CINEMA. Direção: Theódoros Angelópoulos mais 35 diretores. Com: Isabelle Adjani, Pegah Ahangarani, Anouk Aimée, Leonid Alexeenko. França. 110 min. 2007.

O ENCOURAÇADO POTESKIN. Direção: Sergei M. Eisenstein. Com: Aleksandr Antonov, Vladimir Barsky, Grigori Aleksandrov, Ivan Bobrov. União Soviética. 75 min. 1925.

PASOLINI NOSSO PRÓXIMO (doc.). Direção: Giuseppe Bertolucci. Com: Franco Merli, Pier Paolo Pasolini. Itália. 58 min. 2006.

SALÓ OU OS 120 DIAS DE SODOMA. Direção: Pier Paolo Pasolini. Roteiro: Pier Paolo Pasolini e Sérgio Citti (col.). Com: Paolo Bonacelli, Giorgio Cataldi, Umberto Paolo Quintavalle, Aldo Valletti. Itália e França. 116 min. 1975.

BIBLIOGRAFIA

AGEL, Henri. **Le Cinéma**. Tournai: Casterman, 1963.

- _____ **Esthétique du Cinéma**. Paris: Presses Universitaires de France, 1971.
- AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGMAN, Ingmar. Film Has Nothing To Do With Literature. In: **Four Screenplays of Ingmar Bergman**. New York: Simon & Schuster, 1960.
- CHARNEY, Leo & SCHWARTZ, Vanessa R.(org.) **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Petrópolis: Vozes, 2009.
- HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística, Poética, Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- MARTIN, Marcel. **A Linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- MERLAU-PONTY, M. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- PEIRCE, C. **Semiótica**. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1999.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tomo I. São Paulo: Martins Fontes.
- SARTRE, Jean-Paul. **O existencialismo é um humanismo**. Paris: Les Éditions Nagel, 1970.
- _____ **O ser e o nada**, Petrópolis: Vozes, 1997.
- SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Editora Cultrix, 2000.
- STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papyrus, 2009.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

WEBGRAFIA

MACHADO Jorge (org.). Vocabulário do roteirista. **Roteiro de cinema: Manuais online**. Disponível em <http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/vocabulario.htm>. Acesso em 10 de julho de 2011.

SIMÕES Eduardo. O anarco cineasta. In: **Revista Cult**. Disponível em <http://revistacult.uol.com.br/home/tag/claudio-assis/>. Acesso em 20 de novembro de 2011.