

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROJETO EXPERIMENTAL

CINEMA E PINTURA: O EXPRESSIONISMO
PICTÓRICO EM AMARELO MANGA

Vanessa Gomes de Queiroz
(Orientador: Prof. Dr. João Luiz Leocádio)

Niterói
Dezembro de 2011

VANESSA GOMES DE QUEIROZ

CINEMA E PINTURA: O EXPRESSIONISMO PICTÓRICO EM AMARELO
MANGA

Trabalho monográfico apresentado ao curso de
Cinema e Audiovisual da Universidade Federal
Fluminense como parte dos requisitos necessários à
obtenção do título de graduação.

Orientador: Prof. Dr. JOÃO LUIZ LEOCÁDIO

Niterói
Dezembro de 2011

A meus pais, meu porto seguro.

Agradecimentos

A Vítor, pela compreensão e amor;

A Thiago, pelo companheirismo de sempre;

A Carolina, por continuar sendo a melhor;

A Leocádio, pelas palavras valiosas.

Resumo

Este trabalho tem como objetivo analisar o Cinema e a Pintura através de uma perspectiva dialética, observando os pontos em que essas artes se aproximam, se afastam e em que aspectos se amalgamam. A partir desta investigação, o filme *Amarelo Manga* tornou-se objeto de um estudo comparativo, em que foram pesquisadas obras pictóricas que parecessem ter semelhanças formais e temáticas com *frames* específicos do filme. Essas análises apresentaram forte interação entre as artes – em diversos níveis – além de evidenciar na obra cinematográfica características do expressionismo pictórico.

Palavras-chave: cinema, pintura, expressionismo, *Amarelo Manga*.

Abstract

This study aims to analyze Cinema and Painting through a dialectical perspective, perceiving the topics in which these arts are related, diverse and in which aspects they merge. From this research, the film *Mango Yellow* has become the object of a comparative study, to which pictorial works that appeared to have formal and thematic similarities with the chosen frames were attached. These analyses presented strong interaction between the arts – in different levels – also showing in the cinematographic work characteristics of pictorial expressionism.

Keywords: cinema, painting, expressionism, *Mango Yellow*.

Sumário

Introdução	p.4
1. Cinema e Pintura	p.7
1.1 O Cinema na Pintura; a Pintura no Cinema	p.9
2. Múltiplos Significados no Cinema e na Pintura	p.21
2.1 Movimento Expressionista	p.23
2.2 Expressionismo no Cinema	p.26
3. O filme <i>Amarelo Manga</i>	p.29
3.1 A estética Naturalista	p.29
3.2 Os personagens	p.30
3.3 Uma representação subjetiva da realidade	p.31
4. Análises	p.33
4.1 <i>Saturno devorando a un hijo</i> (1819-1823), de Francisco Goya / <i>Kika devora a orelha de Deise</i>	p.33
4.2 <i>Madonna</i> (1895-1902), de Edvard Munch / <i>A reviravolta de Kika</i>	p.38
4.3 <i>O Grito</i> (1893), de Edvard Munch / <i>Dunga em desespero</i>	p.43
4.4 <i>Nudo Biondo</i> (1917), de Amedeo Modigliani / <i>Lígia despe-se solitária</i>	p.48
Considerações Finais	p.59
Bibliografia	p.62
Ficha técnica de <i>Amarelo Manga</i>	p.65

Índice de Imagens

<i>Frame 1 (Kika devora a orelha de Deise)</i>	p.37
Quadro 1 (<i>Saturno devorando a un hijo, 1819-1923</i>)	p.37
<i>Frame 2 (A reviravolta de Kika)</i>	p.41
Quadro 2 (<i>Madona, 1895-1902</i>)	p.41
<i>Frame 3 (O desespero de Dunga)</i>	p.46
Quadro 3(<i>O Grito, 1893</i>).....	p.46
<i>Frame 4 (Lígia despe-se solitária)</i>	p.52
Quadro 4 (<i>Nudo Biondo,1917</i>).....	p.52
<i>Frame 5 (Açougue)</i>	p.53
Quadro 5 (<i>Carcass of Beef, 1925</i>)	p.53
<i>Frame 6 (O quarto de Isaac)</i>	p.54
Quadro 6 (<i>Quarto do artista em Arles, 1889</i>)	p.54
<i>Frame 7 (Dona Aurora)</i>	p.55
Quadro 7 (<i>Benefits Supervisor Sleeping,1995</i>)	p.55
<i>Frame 8 (Kika e Isaac)</i>	p.56
Quadro 8 (<i>Embrace, 1917</i>)	p.56
<i>Frame 9 (A Igreja)</i>	p.57
Quadro 9 (<i>Igreja de Auvers,1890</i>)	p.57
<i>Frames 10, 11, 12 (O proletariado)</i>	p.58
Quadro 10 (<i>Internationale, 1930</i>)	p.58

Introdução

Os estudos contemporâneos de cinema vêm aproximando-se, cada vez mais, de outros campos de estudo, tais como as teorias comunicacionais, as ciências sociais, a psicanálise, as artes plásticas, dentre tantos outros, tecendo teias entre os saberes ou simplesmente confrontando-os. A combinação de conhecimentos tem sido bastante eficaz, seja na intenção de aprofundar estudos ou de simplesmente melhorar a qualidade da experiência estética diante de uma obra. “As obras não devem ser lidas de maneira linear, mas ao contrário de maneira ‘polifônica’, ao modo da ‘orelha horizontal’ que permite ouvir várias linhas melódicas ao mesmo tempo, em separado e em conjunto.” (AUMONT, 2008, p.116). Assim, é possível observá-las de várias maneiras, buscando múltiplos significados.

São comuns teorias que buscam sistematizar de maneira hierarquizante as artes visuais, criando uma sequência, em geral, de bases históricas, ou seja, como se o cinema fosse filho da fotografia e neto da pintura. De certa maneira, a afirmação detém sentido, mas hoje vemos que essa relação entre as artes vai muito além de um simples parentesco linear, principalmente pelo fato de todas terem sobrevivido ao longo dos anos, reinventando-se e, mais ainda, estabelecendo diálogos e relações entre elas que com certeza vieram a fortalecê-las, principalmente se levado em consideração o contexto cultural midiático em que vivemos.

O cinema se utiliza da pintura - e também da figura dos próprios pintores - de tantas maneiras quanto se possa imaginar: a pintura pode servir para dar forma e estrutura a um filme ou a um personagem; pode servir apenas como cenário; pode ser inspiração para a fotografia ou para a direção de arte; pode acentuar a dramatização de uma cena; pode dar a atmosfera para uma época; um quadro pode ser um argumento para um filme inteiro.

Desviando o olhar do simples objeto de arte, e voltando-se para o consumo do mesmo e para a maneira como ele se constrói, é possível observar muitas semelhanças na maneira como estas duas formas de expressão atuam sobre o apreciador. É a experiência estética, subjetiva e abstrata, que toma forma e pode assumir percursos semelhantes dentro dos processos de apreciação, levando a interpretações similares em obras diferentes. Além disso, não há como negar a visível inspiração e influência exercida de uma arte sobre a outra, seja a da pintura no cinema como do cinema na pintura.

Este trabalho surgiu a partir do intuito de analisar uma obra cinematográfica específica sob uma pesquisa comparativa entre essas duas artes. Foi dividido em quatro capítulos básicos: o primeiro deles trata das similaridades técnicas e semiológicas entre cinema e pintura – e suas eventuais rupturas – a partir da análise dos discursos de dois teóricos importantes, de diferentes épocas: Jacques Aumont e Sergei Eisenstein. Dando preferência às questões formais relativas às duas artes, o capítulo busca traçar paralelos e confrontar posições dos dois autores, sem deixar de contar com o auxílio das considerações de outros autores.

O segundo capítulo busca analisar as relações entre a imagem e o espectador, além de propor uma reflexão da arte como fruto do consciente e imaginário do artista, chegando assim ao que seria o âmago da estética expressionista. Após a apresentação formal e histórica do movimento, na pintura e no cinema, dá-se continuidade com o terceiro capítulo, que apresenta o objeto de estudo - o filme *Amarelo Manga* -, observando diversos aspectos, inclusive os que justificam a comparação com obras pictóricas de estética expressionista.

O delineamento do objeto e a maneira de abordá-lo foi um processo aconteceu ao longo do início da pesquisa. A fim de buscar aspectos passíveis de explorações comparativas, após assistir o filme com uma perspectiva analítica, buscamos semelhanças aparentes – tais como enquadramento, composição e temática - nos mais diversos movimentos pictóricos, chegando à verificação de milhares de quadros de diferentes artistas. Constatamos assim a reincidência de referências entre os quadros classificados como sendo de características expressionistas com a estética do filme *Amarelo Manga*. A partir daí, a pesquisa mais detalhada sobre as origens e disposições do movimento nas diferentes artes, seguida de análises baseadas, inclusive, em outras áreas de estudo, reafirmaram o caráter referencial das obras, atestando que as semelhanças iriam além dos aspectos visuais, mas tangenciavam também questões relacionadas a linguagem, externalidades, concepção da obra, espectadorialidade, dentre outras.

Esta etapa deu origem ao quarto capítulo deste trabalho, que corresponde a uma análise ensaística baseada em autores diversos, sobre questionamentos variados que emanavam dos quadros e das pinturas. Esse paralelo tornou possível um diálogo dos

objetos com as questões debatidas nos capítulos anteriores, abrangendo desde os aspectos composicionais até a questão da mise-en-scène e mise-en-cadre¹.

¹ Termo utilizado por Serguei M. Eisenstein em suas lições na escola de cinema de Moscou (VGIK) na década de 1930, por analogia com a expressão mise-en-scène, para designar a preocupação de composição (gráfica, plástica) dos planos. A direção (mise-en-scène) é a localização (mise-en-place) dos atores no cenário e a determinação de seus movimentos; a construção do quadro (mise-en-cadre) é a determinação dos enquadramentos sucessivos correspondentes: ela não é, portanto, exatamente o enquadramento: este é imaginado como decupagem móvel de uma realidade preexistente, a construção do quadro (mise-en-cadre) é correlativa de uma modificação da realidade com fins de seu enquadramento. (AUMONT; MARIE, 2003, p.59).

1. Cinema e Pintura

De todas as artes que o mundo viu nascer, o cinema apareceu como a sétima, congregando em sua linguagem diversos elementos, tornando-se uma sublimação de intertextualidade artística. Mesmo nos cinemas ditos mais primitivos, nas primeiras experimentações silenciosas, observamos a presença de diversos elementos que transcendem, inclusive, as imagens em preto e branco privadas de trilha sonoras.

O cinema sempre foi relacionado a vários outros tipos de arte, seja à fotografia, a quem deve sua matéria-prima, seja ao teatro, de quem herdou a ficção ou de tantas outras com que compartilha semelhanças. Já a pintura, uma das mais antigas formas de expressão plástica, foi ameaçada várias vezes pelas novas artes, surgidas principalmente do desenvolvimento tecnológico da humanidade, no entanto, perdurou fortemente, inovando-se na sequência de movimentos artísticos e reinventando-se em novas formas de expressão, como o cinema, por exemplo.

Constatadas desde o início do século por estudiosos como Munsterberg e Arnheim, as semelhanças e relações entre o cinema e a pintura vão além da suposta (e até mesmo, em alguns casos, sepultada) bidimensionalidade de suporte ou isolamento do enquadramento. Não há como negar a visível inspiração e influência exercida de uma arte sobre a outra, a presença da pintura no cinema, assim como do cinema na pintura. E talvez pela constituição bem-definida de seus espaços no mundo das artes e de terem conseguido coexistirem legitimamente – mesmo diante de tantos sincretismos e intertextualidades – o debate sobre a relação entre essas artes seja ainda tão frutífero e atual.

De acordo com Philippe Dubois:

Em toda reflexão sobre um meio qualquer de expressão deve se colocar a questão fundamental da relação específica existente entre o referente externo e a mensagem produzida por esse meio. Trata-se da questão dos modos de representação do real ou, se quisermos, da questão do realismo. (DUBOIS, 2004, p.25).

Por isso, em primeira instância, é interessante confrontar as noções históricas de realismo que se aplicaram à pintura e ao cinema ao longo dos anos, sem deixar de falar da fotografia – por sua importância na posição medianeira entre os dois anteriores –

além de observar de que maneira a legitimidade dessas imagens foi e é apreendida e interpretada pelo espectador.

A partir do princípio que defendia de que toda arte era uma batalha entre forma e conteúdo, Kracauer, segundo Andrew (2002, p.94-106), destacava que o cinema podia e deveria ir além desse confronto, expondo seu assunto, mostrando a vida como ela é. Esse mesmo tipo de discurso também foi aplicado à fotografia, de imediato a seu surgimento. No entanto, com o passar do tempo, o paradigma da representação fidedigna da realidade pela fotografia e pelo cinema se fragilizou. Antes disso, o surgimento destas artes libertara a pintura desta obrigação, e os artistas, aos poucos, foram buscando formas mais pessoais de expressão, de registrar suas interpretações do mundo, tornando a imagem não uma cópia, mas um indício de seu referente. Com relação ao assunto, escreveu Bazin em seu texto ‘A ontologia da imagem fotográfica’ (1945):

(...) a fotografia libertou as artes plásticas de sua obsessão da semelhança. Pois a pintura esforçava-se, no fundo em vão, em nos iludir, e essa ilusão bastava à arte, enquanto a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente e em sua própria essência a obsessão do realismo (...). Libertado do complexo de semelhança, o pintor moderno (...) abandona-o ao povo que o identifica a partir de então por um lado à fotografia e, por outro, apenas à pintura que se aplica a isso. (BAZIN apud DUBOIS, 2004, p.31).

É de se entender que as semelhanças entre estas artes e seus referentes tenham levado a um tipo de raciocínio que atribuía um certo valor absoluto tanto à fotografia como ao cinema. Estudos e teorizações mais recentes sobre imagem – a exemplo dos escritos de Philippe Dubois – que libertam a imagem fotográfica da aparente reprodução da realidade – tratam a questão do realismo de uma maneira que “marca um certo retorno ao referente, mas livre da obsessão do ilusionismo mimético.” (DUBOIS, 2004, p.53). Essa abordagem aponta inclusive para uma redescoberta do semiólogo Charles Peirce, tendo em vista que a concepção da imagem fotográfica como reprodução mimética do real corresponde ao conceito de *ícone* (representação por semelhança), enquanto a segunda concepção a eleva a condição de *índice* (representação por

contiguidade física do signo com seu referente), já que ela nada mais seria do que um indício de existência de seu referente – a realidade. (DUBOIS, 2004, p.45).

A desconstrução dessa noção dentro da fotografia e do cinema deu-se de forma mais arrastada do que da pintura, devido principalmente a questão da presença de um dispositivo em cada uma dessas duas artes industriais, o que não acontece no segundo caso. Quanto a isso, Dubois escreve: “a fotografia (e o cinema) seriam o resultado objetivo da neutralidade de um aparelho, enquanto a pintura seria o produto subjetivo da sensibilidade de um artista e de sua habilidade.” (DUBOIS, 2002, p.32). A relação do autor com o objeto, sob a intermediação de uma máquina, manteve por longos anos a ideia de objetividade na representação factual.

1.1 – O Cinema na Pintura; a Pintura no Cinema

Grande defensor do cinema como forma de arte, Eisenstein foi um dos autores que mais discutiram essas aproximações entre a pintura e o cinema, defendendo que muito antes do cinema ser influenciado pela pintura, ele já se encontrava presente nela, desde muito antes de seu oficial nascimento em 1895, com os irmãos Lumière. Grande estudioso de várias formas de arte, viu grande inspiração na obra do pintor espanhol El Greco, chegando a declarar, ele mesmo, sobre obras do pintor: “é interessante notar que a luz ‘a la Rembrandt’ é introduzida nas artes plásticas muito antes de seu próprio nascimento, em 1606, pelo *cinasta* espanhol El Greco.” (PALENCIA, Oscar; ILLÁN, Antonio. *El Greco y el cine*)². Eisenstein se referia ao artista espanhol como cineasta porque acreditava que ele seria o verdadeiro precursor do princípio da montagem cinematográfica – estabelecida pelo cinema soviético como “o nervo do cinema”. (EISENSTEIN, 2002, p.52). Defendendo que a obra de El Greco apresentava, além desta, várias características que depois viriam a ser tomadas pelo cinema, escreveu um longo artigo intitulado ‘El Greco e o cinema’, tecendo considerações sobre composição de plano, cor, enquadramentos e montagem.

Em seu outro texto “Palavra e imagem”, contido no livro “O sentido do filme” (EISENSTEIN, 2002, p.13 – 50), Eisenstein transcreve um trecho de notas de Leonardo

² Disponível em <<http://www.abc.es/20110924/local-toledo/abci-greco-cine-201109232008.html>>. Acesso em 05 de Novembro de 2011.

Da Vinci, a que ele chamou de *roteiro de filmagem*, devido à clareza com que o autor descrevera a cena do Dilúvio que pretendia pintar. Neste trecho, há uma parte em que é narrado *o progressivo desaparecimento da terra firme sob os pés das pessoas, animais e pássaros, que atinge o auge no ponto em que os pássaros são forçados a pousar nos homens e animais, sem encontrar nenhum pedaço de terra ainda não submerso, ou desocupado*. Observando na sequência desses acontecimentos narrados semelhanças com a atividade dinâmica exercida no cinema, ele diz:

Esta passagem nos lembra obrigatoriamente que a distribuição de detalhes em um quadro de um só plano também presume movimento – um movimento dos olhos, de um fenômeno para o outro, de acordo com a composição. Aqui, é claro, o movimento é expressão com não menos nitidez do que no cinema, onde o olho não pode discernir a sucessão da sequência de detalhes numa ordem diferente da estabelecida por quem determina a ordem da montagem. (EISENSTEIN, 2002, p.28).

Nesta passagem é clara a proposta de Eisenstein de aproximar a pintura do cinema através do que para ele é fundamental dentro desta arte: a montagem. Além disso, observamos como a composição funciona em termos de atribuição de dinamismo do olhar dentro do quadro pictórico, concepção compartilhada também pelo francês Jacques Aumont: “uma imagem se olha por meio de um percurso, de uma série de movimentos, rápidos e de fraca amplitude, do globo ocular.” (AUMONT, 2004, p.85). O efeito advindo deste percurso é comparado ao causado pela montagem, ambos atribuindo à imagem uma espécie de sentido que vai além do registro do suporte.

Explicando sua posição de acreditar no princípio da montagem na pintura, Eisenstein explica o efeito de criação de sentido nesta, com base no processo de apreensão fisiológica do movimento da imagem cinematográfica:

Em que consiste o efeito dinâmico de uma pintura? O olho segue a direção de um elemento da pintura. Retém uma impressão visual, que então colide com a impressão derivada do movimento de seguir a direção de um segundo elemento. O conflito dessas direções forma o efeito dinâmico da apreensão do conjunto. (EISENSTEIN, 2002b, p.53).

A grande diferença, então, seria que pictoricamente o movimento é percebido através de imagens *seguidas*, enquanto que cinematograficamente ele é percebido quando as imagens são sobrepostas. Munsterberg já sistematizara o fenômeno de apreensão das imagens cinemáticas muito antes, agregando à, então já conhecida, concepção sobre a retenção de estímulos visuais os poderes ativos da mente que literalmente fazem sentido (movimento) devido a estímulos distintos. (ANDREW, 2002, p.28). Aumont desmistifica esta teoria, aceita por vários autores ao longo dos anos, e, ao resgatar o conceito de *efeito-phi*³, atribui a percepção da dinâmica das imagens no cinema ao chamado *movimento aparente*.

É recorrente nos textos de Eisenstein a ideia de conflito na gênese de sentido e significado das imagens. Em seu texto “A dramaturgia da forma do filme”, ele afirma que conflito seria o princípio fundamental para a existência de qualquer forma de arte. Utiliza-se de conceitos sobre dialética, onde podemos observar a relação que o autor faz entre esta e o que ele chama de conflito, ambos de importância fundamental no processo criativo da arte. A partir daí, ele confronta a *lógica da forma orgânica* e o a *lógica da forma racional*, propondo uma interação entre elas a fim de alcançar o dinamismo da Arte.

O limite da forma orgânica (o princípio passivo do ser) é a Natureza. O limite racional (o princípio da produção) é a indústria. Na interseção da Natureza e da Indústria está a Arte. A lógica da forma orgânica versus a lógica da forma racional produz, em colisão, a dialética da forma artística. (EISENSTEIN, 2002, p.50).

E conclui: “A forma espacial deste dinamismo é a expressão.” (EISENSTEIN, 2002, p.51).

Ainda com relação ao dinamismo, não podemos deixar de falar sobre a atuação das cores, nesse sentido. A pintura deixou ao cinema um enorme legado de conhecimento sobre as cores.

³ A experiência descrita por Jacques Aumont no livro ‘A Imagem’ evidencia o fenômeno conhecido hoje como *efeito-phi*: “mostram-se a um sujeito dois pontos luminosos pouco afastados no espaço, fazendo variar a distância temporal entre eles. Enquanto o intervalo de tempo entre os dois *flashes* for muito pequeno, eles serão percebidos como simultâneos. Se, ao contrário, for muito elevado, os dois *flashes* serão percebidos como dois acontecimentos distintos e sucessivos. É na zona intermediária – de 30 a 200 milissegundos entre cada *flash* – que surge o movimento aparente.” (AUMONT, 2008, p.49-50)

O saber que a pintura tem sobre a cor é portanto complexo; ele compreende uma soma de notações empíricas (...) e diversas tentativas para racionalizar tais notações. Essa mistura de “leis naturais” – os contrastes de cores, a ordem das cores, a ordem das cores do prisma etc. – e de velhas reminiscências simbólicas pode dificilmente valer como ciência, mas, provavelmente, Moholy Nagy⁴ não estava errado, em relação a um certo sentido da cor, uma certa sensibilidade. (AUMONT, 2004, p.183).

Embora estejam, em geral, envoltas pelas mais diversas convenções culturais, que lhes atribuem vários outros significados, as cores detém certas características invariantes, principalmente no que diz respeito a seus aspectos físicos e biológicos. Por isso, ao se buscar a produção de sentidos por meio do uso das cores, é importante observar essas questões, procurando conhecer o receptor e a maneira como ele deve processar a informação passada.

De uma forma geral, o ponto de partida para o domínio da linguagem das cores é o conhecimento das suas variantes biofísicas. Trata-se de conhecer parte da capacidade de produção e recepção da informação cromática e o repertório do seu autor e do seu receptor, para poder conhecer a informação que por eles é compartilhada. (GUIMARÃES, 2004, p.51)

Já Eisenstein não acreditava que as cores pudessem ter funções quando descontextualizadas, mas assim como todos os elementos, seu sentido deveria vir das interrelações que fossem capazes de exercer dentro de uma obra. Além disso, apesar de reconhecer que *existem relações puramente físicas entre som e vibrações de cor*, afirmou também que *a arte tem pouquíssimo em comum com tais relações puramente físicas*. (EISENSTEIN, 2002b, p.99). Eisenstein buscou explicar o que Aumont chamou de dimensão sensual no trabalho do sentido, ou seja, a cor poderia ser um fator importante para explicar como um filme poderia servir à produção de sentido, mas sem

⁴ Moholy Nagy foi um designer, fotógrafo e pintor mais conhecido por ter lecionado na Escola Bauhaus. Defendia a integração entre Arte, Indústria e Tecnologia. Acreditava no potencial significativo das cores puras e no sentido que elas próprias podiam integrar na Arte. (HERRERA, Mônica. O filme impossível: o Filme de exibição de luz antes dos deslocamentos do cinema. Em <<http://abrestetica.org.br/deslocamentos/d04.swf>> Acesso em: 12 de Novembro de 2011.

abdicar do prazer. Aumont o criticou nesse aspecto, pois, para ele, em sua incessante busca pela produção de sentido, Eisenstein não conseguiu explicar objetivamente outros aspectos de ação da cor.

(Eisenstein) exacerba a confusão da herança pictórica, e não é de surpreender que a saída teórica que propõe seja, ela, hiper-rígida, fechada por uma louca racionalidade aparente. (...) Teoria a um só tempo sistemática e capenga, onde a cor é mantida em desequilíbrio, entre a certeza do sentido – o vermelho é o sangue – e as imprevisíveis ressonâncias emocionais, que a música, na orgia de Ivan, o terrível, serve também para embalar.” (AUMONT, 2004, p.185).

O fato é que é comum observar como as cores atuam sobre uma obra pictórica atribuindo-lhe não só o dinamismo do movimento, mas também a sensação de som. O pintor e teórico W. Kadinsky também acreditava que a cor fosse um veículo para a gênese de uma resposta emocional do espectador, sendo capaz de despertar *vibrações especiais da alma*. Defendendo que a ação das cores transcendia o campo da apreensão visual, o autor escreve inclusive sobre o suposto som das cores:

O amarelo limão vivo fere os olhos. A vista não o suporta. Dir-se-ia um ouvido dilacerado pelo som estridente de uma trombeta. O olhar pestaneja e abandona-se às calmas profundezas do azul e do verde. (...) Fala-se correntemente do “perfume das cores”, ou da sua sonoridade. Esta sonoridade é de tal maneira evidente, que ninguém pode encontrar uma semelhança entre o amarelo-vivo e as notas baixas de um piano ou entre a voz de um soprano e o vermelho lacado de escuro. (KADINSKY, 1991, p.58-59)

Eisenstein sem dúvida compartilhava também dessa concepção de paridade entre a cor e a música, visto que utilizou a música muitas vezes para explicar teorias que envolviam outros elementos em sua montagem vertical, descrita no livro ‘O sentido do filme’.

Da mesma maneira que o som pode aparecer em uma obra pictórica sem que esteja efetivamente nela, mas sim através da cor, ele também pode aparecer em obras visuais sem necessariamente constar de uma trilha sonora. A função da cor na pintura, como um elemento não específico, assemelha-se muito à função da movimentação dos

atores em quadro no cinema silencioso, provocando o efeito descrito por Jost como *auricularização interna secundária*⁵.

Há muitas obras em que observamos a atuação da cor como elemento sonoro – e também expressionista (emocional) - a exemplo do quadro “*O Grito*”, de Munch, do qual falaremos com mais detalhes posteriormente. Este é um exemplo que se adequa em acordo com o que diz Eisenstein, que “a inteligibilidade emocional e a função da cor surgirão da ordem natural de apresentação da imagem colorida da obra, coincidente com o processo de moldar o movimento vivo de toda a obra” (EISENSTEIN, 2002, p.100), ou seja, o vermelho aparece não apenas com função de expressar seus significados condicionados por códigos culturais, mas também, dentro do contexto, funciona como uma representação visual do som do grito de que fala o título da obra.

Ao pensar em expressão especificamente ao se estudar a teoria de Eisenstein, é inevitável falar de montagem. Como grande aprendiz e admirador de Griffith, o cineasta russo estudou os métodos do americano, mas buscou ir além de seus feitos. Griffith utilizou a montagem de maneira narrativa e linear, baseado no princípio básico de cenas paralelas, oriundos da literatura; Eisenstein, através do que ele reconhecia como conflito de imagens, buscava a produção de significados – como em tudo que fazia.

Um plano pode guardar significados em si mesmo – especialmente através de símbolos – mas, sob a teoria da montagem soviética, estes são consideravelmente ampliados quando há interação entre eles. “O plano é muito menos elaborável de modo independente do que a palavra e 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.” (EISENSTEIN, 2002b, p.16).

Eisenstein considera o plano como a partícula elementar do processo de criação de dinamismo no cinema, isso porque ele seria a menor unidade que possui sentido e significado próprios. Ao levar essa discussão para o campo da pintura, nos deparamos com uma questão: o que seria essa unidade elementar de sentido próprio? Decompor uma pintura em texturas, matizes ou unidades geométricas seria o mesmo que Decompor o cinema em luz ou som, por exemplo, o que, a rigor, não possui nenhum sentido independente. Sendo assim, encontramos a composição dentro do plano

⁵ GAUDREAUULT, André; JOST, François. A narrativa cinematográfica. Brasília: Editora UnB, 1990.

pictórico. Se para Eisenstein as sucessivas composições pictóricas apreendidas seguidamente pelo olho em uma pintura seriam equivalentes à montagem cinematográfica, uma composição parece ser equivalente a um plano – ou até mesmo a uma cena – podendo ser considerada como a menor unidade de sentido na pintura, chegando mais uma vez à ideia defendida por Eisenstein de que há princípios do cinema dentro da pintura.

Voltando à questão das menores unidades de sentido das artes, Eisenstein considera que esses elementos que podem interagir dentro de um espaço como vibrações colaterais e através da combinação deles, pode-se conseguir o complexo harmônico-visual do plano. (EISENSTEIN, 2002, p.74).

O músico usa uma escala de sons; o pintor uma escala de tons; o escritor uma lista de sons e palavras – e estes são todos tirados, em grau semelhante, da natureza. Mas o imutável fragmento da realidade factual, nesses casos, é mais estreito e mais neutro no significado e, em consequência, mais flexível à combinação. De modo que, quando colocados juntos, os fragmentos perdem todos os sinais visíveis da combinação, aparecendo como unidade orgânica. (EISENSTEIN, 2002b, p.16).

Esse chamado fragmento da realidade factual seria a menor unidade de sentido, e mais uma vez observamos a defesa da dialética – ou conflito – entre as células constituintes de cada arte, no intuito de gerar novos sentidos. Essas combinações devem funcionar de maneira orgânica, gerando um produto coeso, que comporte bem as pequenas partes e que contenha então uma expressão maior de sentido; e essa seria então a chamada Arte.

Esse corpo homogêneo acarretaria numa espécie de “texto” que seria capaz de explicar o espaço. Aumont explica que esse texto é composto pela interação de elementos presentes dentro da imagem, que se articulam de maneira a gerirem as pistas desse texto narrativo.

Todo espaço é, ao menos virtualmente, marcado pelo narrativo. Onde ver tais marcas? Um pouco em toda parte: no uso da profundidade de campo fotográfica, no jogo dos enquadramentos, portanto dos:

ângulos e das distâncias, e é claro, no próprio corpo, nos gestos, nos olhares dos figurantes. (AUMONT, 2004, p.141).

Já para Eisenstein, no que diz respeito ao plano cinematográfico, apesar de acreditar que há significação independente em cada uma dessas – chamadas por ele – células, deve haver uma construção de narrativa através da montagem. “O quadro cinematográfico nunca pode ser uma inflexível letra do alfabeto, mas deve ser sempre um ideograma multissignificativo.” (EISENSTEIN, 2002b, p.73). Apesar da admiração nutrida pelo americano Griffith – que trabalhava dentro da noção de construção narrativa clássica – e por seus feitos em termos de linguagem, Eisenstein desenvolveu uma nova linguagem cinematográfica. Ele desenvolveu uma concepção diferente, escapando da sequência linear trabalhada por Griffith e buscando uma construção narrativa fragmentada em favor de uma reflexão ativa do espectador na busca de produção de novos sentidos. Essa concepção também era de certa forma, aplicada por ele no que diz respeito à pintura. Lembrando mais uma vez do caso da obra do pintor El Greco, Eisenstein encontrou características do cinema, sendo estas também relacionadas à montagem.

De uma forma ou de outra, o fato é que toda imagem parece ser capaz de transmitir uma ideia de narrativa. Aumont questiona-se sobre *o que seria, com efeito uma narrativa*, respondendo a si mesmo, logo em seguida, que esta seria “essencialmente o emprego das duas noções de acontecimento e de causalidade.” (AUMONT, 2004, p.139). A partir dessa afirmação vemos surgir então uma outra questão importante ao se pensar narrativa: o tempo.

O enquadramento tanto do cinema como da pintura, concedem a essas artes a capacidade de isolar uma determinada parte da realidade em um espaço delimitado. No entanto, esse isolamento é baseado em um acontecimento – que tem relação inerente com a causalidade – e é a partir daí que se acentua a problemática do tempo representado no cinema e na pintura.

Aumont compartilha com Eisenstein a noção de que é este elemento que parece afastar de maneira mais determinante o cinema e a pintura, visto que incide de maneiras diferentes sobre vários outros aspectos de construção dessas artes, podendo ser com relação à espetatorialidade, à narrativa ou à representação. “A narrativa é esse ponto crucial em que a pintura e o cinema parecem irremediavelmente separadas, menos pelo

movimento (...) do que pelo tempo.” (AUMONT, 2004, p.139). No entanto, para ambos, algo que definitivamente aproxima as duas artes é o espaço.

Eu reclamava para a pintura o direito de ser tratada como uma arte do tempo. Trata-se simplesmente, agora, de considerar o cinema como uma arte do espaço. A postulação não é nova, nós a encontramos em Eisenstein – onde encontramos tudo (...). Ela não deixa de ser uma ideia que vai ainda um pouco de encontro aos lugares-comuns. Ela me interessa aqui menos pelo prazer de transformar os paradoxos em evidências do que pela esperança de descobrir nela um ponto de contato suplementar entre pintura e o cinema. (AUMONT, 2004, p.141).

Embora tenha reconhecido o potencial narrativo da pintura – especialmente quando atribuiu às sequências de composições pictóricas um sentido similar ao da montagem – foi na literatura que Eisenstein encontrou grandes semelhanças narrativas com o cinema. Em seu artigo “Dickens, Griffith e nós” (EISENSTEIN, 2002b, p.176 – 224) escrito em 1943, ele fala da importância do escritor inglês Charles Dickens como base de desenvolvimento do método de montagem paralela de Griffith, analisando passagens de obras do escritor com o objetivo de encontrar evidências para tal afirmação. Dickens utilizava-se de descrições minuciosas do que acontecia em cada passagem de sua literatura, de maneira que a Griffith serviram-lhe como fonte para captar essa noção e propô-la no cinema como uma sequência imagética narrativa, ou seja, o cineasta viu nas descrições de Dickens *cenar*.

Christian Metz formulou uma tipologia de diversas formas possíveis de ordenamento, que levam em consideração a montagem o espaço e o tempo. Levando em consideração essas variantes, ele definiu oito sintagmas distintos, dentre os quais nos interessa saber o que se refere à cena:

A cena: continuidade espaço-temporal percebida como desprovida de falhas ou rupturas, na qual o significado (a diegesis implícita) é contínuo como na cena teatral, mas o significante é fragmentado em diversos planos. (METZ apud STAM, 2006, p.136).

Esse conceito é aplicado diretamente ao cinema, mas pode ser adaptado também à cena pictórica, cabendo-lhe devidas adaptações, principalmente no que se refere à questão do tempo.

A cena no cinema corresponde a um contínuo de tempo registrado em um espaço específico. Esse contínuo acontece tanto no momento do registro como no momento da apreciação pelo espectador.

O tempo fílmico foi dado como um tempo concomitantemente sofrido (não há meio para o espectador de acelerar nem de desacelerar o filme, (...)). Não podemos escapar ao tempo que corre na projeção e, entretanto, nós aderimos a ele, o reconhecemos como nosso próprio tempo, o vivemos como tal. (AUMONT, 2004, p.66).

Já na pintura não há essa continuidade, mas uma escolha de um tempo específico, mais significativo, a que Aumont chamou de tempo “pregnante”. Sendo assim, diferentemente do cinema, o tempo de registro e o de apreciação são variáveis e não coincidem com o tempo da cena registrada.

O pintor, cujos meios são desenvolvidos no espaço, não precisa se ocupar com o tempo, e sim com a escolha de um *instante*, com a amostragem hábil, no interior do acontecimento que ele quer representar, com o melhor instante, o mais significativo, mais típico, mais *pregnante* (não esqueçamos que “pregnante” quer dizer “grávido”; não é a toa que, em inglês, *pregnancy* significa “gravidez”). (AUMONT, 2004, p.81).

No entanto, esse seria um artifício da pintura em busca de uma representação mais próxima da realidade, porque, na verdade, esse “instante *pregnante*” não existe, pois “não se pode juntar a instantaneidade e a *pregnância*, a autenticidade do acontecimento e sua carga significativa senão à custa de uma *trapaça*” (AUMONT, 2004, p.81). Assim, o tempo em uma pintura é uma representação fruto da criação deliberada de um artista.

A representação imagética narrativa toma forma a partir de um acontecimento, e este compreende um certo espaço em um determinado período de tempo. O espaço é um elemento que encontra grandes semelhanças entre a pintura e o cinema. Além do recorte

feito por ambos, através do enquadramento, há também o quesito da bidimensionalidade do suporte. Quando a perspectiva científica e a elaboração das teorias matemáticas da proporção aparecem como princípios estéticos do Renascimento, (BATTISTONI FILHO, 2008) a Pintura se aproxima ainda mais do Cinema – mesmo que este só venha a surgir séculos depois. Isto porque a perspectiva tornou possível à Pintura a representação tridimensional de uma cena em um suporte bidimensional, característica inata do Cinema, mas uma busca trabalhada ao longo da história da pintura. E assim, “*grosso modo*, isso significa que, no real como *no quadro*, a perspectiva linear (...) permite perceber a profundidade, que ela é até mesmo, em suas diferentes formas, o único fator que permite percebê-la de *modo idêntico* no real e no quadro.” (AUMONT, 2004, p.142). Essa tridimensionalidade representada num suporte bidimensional dá vida ao que Aumont chamou de *dupla realidade*, pois “o olho percebe ao mesmo tempo o espaço plano da superfície da tela e a visão parcial sobre um fragmento de espaço ‘em profundidade’.” (AUMONT, 2004, p.144). Em outras palavras, o espectador decide aceitar aquela imagem como uma realidade, embora não deixe de ter consciência do veículo que a contém, ou seja, da própria arte em si.

A construção dessa realidade virtual durante a percepção da obra de arte se dá também através da aplicação de outros processos. Eisenstein defende que o espectador deve ter um papel ativo sobre a construção de sentido diante de uma imagem. Para ele, uma imagem é percebida como um todo, sem necessariamente se fazer esquecer da sequência de elementos conjugados que resultam nesse todo. Essa concepção poderia ser aplicada sobre o processo de percepção de todo tipo de arte.

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. Isso ocorre seja ela uma imagem – uma sequência rítmica e melódica de sons – ou plástica, visual, que engloba, na forma pictórica, uma série lembrada de elementos isolados. (EISENSTEIN, 2002, p.21).

Além da participação ativa do espectador, tanto na apreciação do cinema como da pintura, vemos também semelhanças na disposição em que eles se encontram diante do objeto, ou seja, “com exceção de certos detalhes, significa mais ou menos a mesma coisa, nesse registro ‘geométrico’, olhar um quadro ou um filme.” (AUMONT, 2004,

p.62). A principal diferenciação para Aumont se dá através da luz, mas não da maneira como ela é percebida e apreendida pelo espectador, mas sim pela maneira como ela aparece na pintura e no cinema. Claro que com exceções, devidas principalmente a experimentações tecnológicas, é sempre possível “distinguir, sem ambiguidade, a luz projetada que é o filme e a superfície coberta por pigmentos que é o quadro” (AUMONT, 2004, p.63). Além disso, o cinema tem a capacidade de através da própria luz que é sua matéria-prima, mostrar seus efeitos, enquanto a pintura consegue apenas representar seus efeitos, mas não através da própria luz, mas através dos efeitos da cor e texturas sobre a tela. A verdade é que, dependendo da maneira como são trabalhadas em uma ou na outra arte, vemos claramente o contato entre elas, partindo de um mesmo referente, que seria a luz real.

2. Múltiplos significados no Cinema e na Pintura

As imagens possuem sentidos que são gerados por determinados impulsos, oriundos normalmente das escolhas plásticas, estéticas ou técnicas do artista. O que todas elas têm em comum é o fato de que são propostas para serem lidas, sua produção “jamais é gratuita, e, desde sempre, as imagens foram fabricadas para determinados usos, individuais ou coletivos.” (AUMONT, 2006, p.78). Sua leitura depende de processos de interpretação que estão subordinados a diversos tipos de variantes, que se ancoram tanto na própria construção da imagem como na formação do espectador.

Para Aumont, há entre esses elementos uma relação em que a função de sujeito se alterna. A imagem pode atuar sobre o espectador propondo-lhe informações ou sensações (*aisthesis*)⁶, no entanto, a apreensão destas depende também da ação de reconhecimento e interpretação daquele que vê a imagem (AUMONT, 2006, p.80 – 84), sem falar das próprias leituras arqueológicas de caráter cultural. O autor exalta a importância dessa autopele de sentidos, ao citar a decepção de Eisenstein diante da exibição das cenas finais de “A greve”⁷, a espectadores rurais. Como já discutido anteriormente, o russo defendia o papel ativo do espectador sobre a construção de sentido. Acreditando poder prever a reação emocional e intelectual diante do que sua sequência de imagens pretendia objetivamente imprimir, ele não pressupôs que, diferentemente dos cidadãos urbanos, os camponeses não se chocariam com a degolação de bois (AUMONT, 2006, p.92). Neste caso, a atuação do espectador sobre a imagem não surtiu o efeito desejado por Eisenstein, revelando-lhe a complexidade desse processo.

Ao apreciar uma obra, o espectador pode optar por focar suas interpretações nos significantes ou em seus significados. Ao ampliar sua apreensão, ele pode elevar sua experiência estética à comparação entre diferentes veículos de significantes – neste caso diferentes meios de arte – e assim aprofundar aquilo que se dá por significado da obra. É este caminho de estudos complexos que levam a genealogia de uma teoria do cinema mais eficaz. A esse respeito, fala Christian Metz:

⁶A palavra *aisthesis* tem a mesma origem da palavra *aisthethicon* que significa "o que sensibiliza", ou seja que afeta os sentidos. Disponível em <http://www.philosophy.pro.br/estetica_cognicao_etica.htm>. Acesso em 28 de Novembro de 2011.

⁷“(…) montagem paralela entre o massacre dos operários pela polícia czarista e o abate de bois (...)” (AUMONT, 2006, p.92)

A inspiração linguística e a inspiração psicanalítica podem conduzir pouco a pouco, através de sua combinação, a uma ciência do cinema relativamente autônoma (= “semiologia do cinema”), mas esta deverá incidir simultaneamente sobre fatos de super-estrutura e sobre outros que não o são, sem por isso constituírem a infra-estrutura. (METZ, 1980, p.28).

A combinação dessas duas perspectivas leva a uma interpretação de que o filme pode ser reflexo da infra-estrutura em que se insere, podendo refletir uma realidade social concreta, mesmo que ficcional.

Nestes dois aspectos ao mesmo tempo, esta ciência do cinema estará em relação com os verdadeiros estudos infra-estruturais (cinematográficos e gerais). É nestes três níveis que o simbolismo é social (ele o é, portanto, inteiramente). Mas ele também tem, como a sociedade que o cria e que ele cria, uma materialidade, uma espécie de corpo: é sob este estado quase físico que ele interessa à semiologia, e que o semiólogo o deseja. (METZ, 1980, p.28).

Muitos autores da psicanálise atribuíram uma relação bastante íntima entre autor e sua obra, chegando a considerar sua arte como o sintoma subjetivo, entre eles o próprio Freud.

Os fundadores da psicanálise, a começar por Freud, foram levados a considerar a produção artística sob seu aspecto subjetivo, isto é, a relacioná-la ao produtor, o artista. A obra de arte é então essencialmente estudada como discurso em forma secundarizada (já que ela tem existência social, que pode ser comunicada, pode circular e ser eventualmente compreendida por outrem além do criador), mas que contem traços sintomáticos de um discurso primário, inconsciente: a obra de arte foi um dos objetos privilegiados da psicanálise aplicada. (AUMONT, 2006, p.115).

Esta explicação da psicanálise para a gênese de uma peça de arte relaciona-se fortemente com a principal característica do movimento expressionista, surgido em meados do início do século XX: a arte seria a expressão da realidade sentida pelo artista. Sendo assim, não deixa de ser uma representação do real, mesmo que subjetivada.

Considerando essa possibilidade da arte expressionista ser a sublimação do inconsciente do autor, da realidade sentida por ele, é possível que as motivações relacionadas ao criador expressionista na pintura sejam também geradoras da linguagem desenvolvida por alguns cineastas.

2.1 - O Movimento Expressionista

A arte expressionista teve seus primórdios na Alemanha do final do século XIX. Nesse período, o país se encontrava inserido em um contexto social e político precário, com um cenário artístico que coadunava com esta situação. “A arte na Alemanha, no final do século XIX, refletia ainda a situação política que antecedeu a instauração do império em 1871.” (DUBE, 1976, p.7).

As instituições de arte reconheciam como escola artística, a arte que tinha a função básica de glorificar a dinastia reinante e que tratava os assuntos históricos de acordo com a aprovação real. Enquanto na França haviam se desenvolvido no Impressionismo valores estéticos lógicos e convincentes, os artistas na Alemanha, quando não se adequavam à conformidade da arte-instituição, trabalhavam sob tendências dispersas, sem a existência de escolas de arte formais.

Os estados independentes tinham fomentado a existência de escolas de arte isoladas e as correntes mantiveram-se, durante algum tempo, geograficamente dispersas. Não surgiram quaisquer padrões ou movimentos nacionais, havendo, no entanto, muitos que sobressaíssem descoordenadamente. (DUBE, 1976, p.7).

No entanto, a partir de 1889, grupos rebeldes de artistas passaram a se organizar e promover exposições com estilos e temáticas subversivas, sendo inclusive consideradas como antimonárquicas, já que não tinham a aprovação do reinado. Nesse grupo há nomes como Vincent van Gogh e Edvard Munch, que apesar de não serem alemães, tem suas obras vinculadas a esta produção e se envolveram direta ou indiretamente com a movimentação artística da época.

Embora seu berço oficial tenha sido a Alemanha do início do século XX, as tendências expressionistas apareceram também em obras de artistas radicados em outros países e até mesmo em outras épocas, como é o caso do espanhol Francisco Goya, que

apresenta, principalmente em suas obras conhecidas como “pinturas negras” – do final do século XIX - vários predicados que já anunciavam mudanças nos valores estéticos da época. Estas obras apresentam fortes características em comum com o movimento que viria a se desenvolver posteriormente na Alemanha: trazem o uso intenso do claro-escuro já herdado do barroco, trabalhando as sombras como elemento estético fundamental, a temática grotesca na intenção de provocar o apreciador, as pinceladas fortes e contundentes, a relegação a segundo plano da simetria e da representação realística, etc.

Há uma grande variedade de explicações para a origem da palavra Expressionismo, sendo a maioria delas relacionadas ao uso desta terminologia pela imprensa, na época em que surgem os primeiros trabalhos com as novas características. Era clara a intenção de opor a nova tendência artística à dominante na época, o Impressionismo.

Literalmente, *expressão* é o contrário de *impressão*. A impressão é um movimento do exterior para o interior: é a realidade (objeto) que se imprime na consciência (sujeito). A expressão é um movimento inverso, do interior para o exterior: é o sujeito que por si imprime o objeto. (...) Diante da realidade, o Impressionismo manifesta uma atitude *sensitiva*, o Expressionismo uma atitude *volitiva*, por vezes até agressiva. (...) O Expressionismo se põe como antítese do Impressionismo, mas o pressupõe: ambos são movimentos realistas, que exigem dedicação total do artista à questão da realidade, mesmo que o primeiro a resolva no plano do conhecimento e o segundo no plano da ação (ARGAN, 2006, p.227).

O termo Expressionismo foi utilizado pela imprensa da época primeiramente relacionado à literatura e alguns anos depois, referindo-se à pintura. A primeira monografia sobre o movimento foi realizada pelo escritor e crítico de arte alemão Paul Fechter (Munique, 1914). Este livro “contém uma tentativa de definição rigorosa. Fechter procurou classificar o Expressionismo como um movimento alemão contrário ao Impressionismo e paralelo ao cubismo na França ou ao Futurismo na Itália. Referia-se concretamente à *avant-garde* alemã.” (DUBE, 1976, p.21).

Os artistas que foram considerados como filiados à escola expressionista de pintura, mantiveram a preferência por temas do cotidiano – assim como seus

predecessores impressionistas. No entanto, a grande ruptura se dá pela maneira como essa realidade era representada e o novo sentido que parecia guardar em seus traços e matizes. Um exemplo claro disso é a obra extensa de Van Gogh: “Algo mais se transmite por meio da obra de Van Gogh, algo novo e constante, renovado continuamente, mas sempre semelhante: a evidência de realidade” (CAMPS apud RUSSO, 2007, p.32). De alma reconhecidamente perturbada, o pintor expunha em suas pinturas, com agudeza de sentimentos, uma certa calamidade que ele via como inerente ao mundo, ao passo que de suas obras

(...)emanam certo sentido trágico, visível nos autorretratos, nos céus em rebuliço, nos ciprestes retorcidos, nos corvos de mau agouro, nos inquietantes fundos dos retratos. Sem evocar as frustrações de sua existência, esse sentimento faz parte da realidade, põe em evidência a aceitação da imperfeição, do peso da realidade e dos constantes fatos da vida que não admitem contemplação, mas atuação. (CAMPS apud RUSSO, 2007, p.32).

Da mesma maneira atuava Munch, que dando vazão a sua extrema sensibilidade diante do mundo cotidiano imprimiu em suas obras, através de uma grande punção expressiva inconsciente, uma atmosfera que muitas vezes beirava o insólito, mas que nada mais era do que a visão de mundo do artista.

O simbolismo dos elementos também têm papel importante nessas obras. A exemplo de Modigliani que, abusando de seu estilo próprio de representação dos corpos humanos, dava mais atenção aos contornos sensuais de seu trabalho em detrimento da função mimética de seu referente.

É interessante chamar à atenção a maneira como essas características também podem ser encontradas em obras cinematográficas, tais como o filme *Amarelo Manga*. A maneira como a decrepitude humana e do ambiente se apresentam não condizem necessariamente com a realidade – apesar de fazerem a ela referência direta e poderem até mesmo serem encaradas como tais –, mas trata-se de uma visão de mundo particular do autor, que preferiu concentrar seus esforços sobre questões que o sensibilizam, dando origem a uma obra incômoda, mas que não deixa de ser objeto de representação de um cotidiano específico.

As características criativas que o diretor parece compartilhar com os pintores são importantes elementos da construção do caráter perturbador de suas obras. Apesar disto, sabemos que no cinema dito expressionista ele se dá de maneira diferente, já que este cinema teve predileção por outras temáticas, que não a do cotidiano. O expressionismo só começou a ser identificado no cinema depois de 1918, posteriormente à literatura e à pintura –, mais especificamente em determinados filmes do Cinema Alemão.

2.2 – Expressionismo no Cinema

Os primeiros anos do Cinema Alemão tiveram o desenvolvimento meio lento em comparação a outros países. “Até 1911, por exemplo, a Alemanha produzia apenas 10% dos filmes exibidos em seus cinemas.” (CÁNEPA apud MASCARELLO, 2006, p.62). Por causa da Primeira Guerra, maior parte dessa produção se perdeu e por isso pouco se sabe sobre esta fase do Cinema Alemão. No entanto, nesse sentido, a Primeira Guerra foi estimuladora do fortalecimento deste:

(...) com o país excluído do circuito de distribuição internacional e com a campanha antigermânica orquestrada por Hollywood a partir de 1916, foi necessário que a indústria cinematográfica alemã não apenas suprisse sozinha o mercado interno, como também produzisse filmes de guerra para manter o moral da população e dar respostas à ofensiva cinematográfica internacional. (CÁNEPA apud MASCARELLO, 2006, p.65).

Com o final da Primeira Guerra, a Alemanha pôde voltar a importar filmes estrangeiros e, diante sua produção que havia crescido bastante nesse período, exportar também. Assim, em 1921, foi lançado no exterior o filme *O gabinete do dr. Caligari* (1920), que causou grande impacto e conseguiu voltar de vez as atenções para o que se viria a produzir cinematograficamente na Antiga República de Weimar.

O Gabinete do dr. Caligari, filme dirigido por Robert Wiene, trazia em toda sua estética o que foi qualificado posteriormente como características do Cinema Expressionista Alemão, e talvez seja este o único filme que compreenda todas elas, pois, mesmo hoje, ainda há certa dificuldade em se delimitar as fronteiras do que seria o cinema expressionista.

Delimitar a cinematografia “expressionista” se torna uma tarefa complexa, pois não se trata de uma definição baseada em padrões estéticos rigorosos, e sim de um título apropriado pelos produtores alemães usando a credibilidade de sua vanguarda artística mais popular. (CÂNEPA apud MASCARELLO, 2006, p.69).

Porém, apesar de ter sido mais uma jogada estratégica dos produtores da época do que uma tendência insurgente autoconsciente, a verdade é que é possível se traçar algumas características e escolhas estéticas comuns a obras cinematográficas expressionistas.

A criação de formas deliberadamente deformadas, o sacrifício do discurso ao essencial, a captação de um mundo em frangalhos, a preocupação com a doença e a morte, a sublimação da loucura em contrastes e dissonâncias, o gosto pelo insólito e a visão de um absurdo que tira para sempre a tranquilidade de viver. (NAZÁRIO, 1983, p.13).

Tudo isso se traduziu na criação de universos sombrios e repleto de excessos que possuíam em seu âmago uma forte intenção de criticar a situação sócio-política por que passava a Alemanha. Interessante analisar como essas características atuam de maneira a aproximar ainda mais o cinema da pintura, visto que, como observado por Aumont, “o expressionismo alemão seria o lugar privilegiado de um encontro perfeito, e quase de uma fusão entre a pintura – em seu estado mais pictórico – e o cinema.” (AUMONT, 2004, p.194).

Um outro diretor deste período, que destaca-se principalmente pela maneira como se utilizou da exploração simbólica das imagens foi F. W. Murnau, autor de *Nosferatu* (1922). Versão não creditada do *Drácula*, de Bram Stoker, apresenta “atmosferas visuais fantásticas, dialogando com a pintura romântica, com a fotografia dos filmes escandinavos, com a expressividade das sombras expressionistas e com interessante experiência de viragens e imagens em negativo.” (CÂNEPA, apud MASCARELLO, 2006, p. 71-72). Uma outra característica dos filmes de Murnau é a de buscar expressar os estados da alma com base em aspectos visuais, e talvez esse seja um dos aspectos que mais aproximem o cinema expressionista da pintura expressionista. No mesmo intuito trabalhou Fritz Lang e ganha grande destaque pelas soluções arquitetônicas expressivas para o décor de seus filmes, que apresentam em diversos

momentos nos cenários a situação emocional por que passam seus personagens (CÂNEPA apud MASCARELLO, 2006, p.70-71). Nesse sentido, os diretores alteravam de maneira deliberada a natureza, remodelando-a de acordo com as demandas dramáticas que estabeleciam. Essas modificações se aplicavam não só às proporções, mas na maneira com que utilizavam a iluminação, figurinos, maquiagem, na intenção de proporcionar uma experiência estética que transcendesse os limites da simples narrativa, mas que, assim como na pintura expressionista, obtivesse trações de sinestesia.

Hoje, muitas das características desse cinema vanguardista da década de 20 perduram e se misturam a outras tendências contemporâneas, podendo até mesmo permanecer em subterfúgios técnicos e narrativos que insistem em fazer parecer que o expressionismo e suas características remanesceram inertes no período de 1919 a 1924, considerado seu período de auge.

No entanto, o expressionismo se modificou e se aproximou mais do real, enfatizando muito mais a expressão do artista do que a deliberada tentativa de subversão dos padrões estéticos de uma época. Nesse sentido, aproximou-se também do expressionismo pictórico, que sempre preferiu os temas cotidianos aos fantásticos, utilizando-se muito mais das técnicas do que das temáticas para classificar-se como expressionismo. O cotidiano é representado depois de filtrado pelo inconsciente do artista, expressando sua visão de mundo, sem que ela seja necessariamente fidedigna à realidade.

Os temas dos expressionistas alemães geralmente estão ligados à crônica da vida cotidiana (a rua, as pessoas nos cafés, etc.). Em suas obras, porém, percebe-se uma espécie de incômodo, de indisfarçada rudeza, como se o artista nunca tivesse desenhado e pintado antes daquele momento. (ARGAN, 2006, p.237).

3. O filme *Amarelo Manga*

Amarelo é a cor das mesas, dos bancos, dos tamboretas, dos cabos das pexeiros, da enxada e da estrovinga. 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 diarreias, dos dentes apodrecidos... Tempo interior amarelo. Velho, desbotado, doente.

Trecho da crônica *Tempo Amarelo*, de Renato Carneiro Campos, presente também em trecho do filme *Amarelo Manga*.

O trecho da crônica *Tempo Amarelo*, do escritor pernambucano Renato Carneiro Campos, é uma boa síntese de *Amarelo Manga*, já que o filme parte do universo cotidiano da classe operária, tratando dos elementos mais ordinários até os mais subversivos dessa realidade, beirando muitas vezes o grotesco. Dirigido por Cláudio Assis, com roteiro de Hilton Lacerda, a obra corresponde a um mosaico de personagens anônimos, todos mergulhados, a sua própria maneira, na atmosfera nauseante amarela manga.

A narrativa desenrola-se nas periferias da cidade de Recife, em locações como o Bar Avenida, o Hotel Texas ou mesmo pelas ruas. Embora a cidade detenha um espaço equivalente a de um personagem, a história não chega a ganhar contornos regionalistas, pois tende a priorizar os dramas humanos em detrimento das problemáticas sociais. No entanto, são óbvias as características análogas à estética literária naturalista, por razões diversas. As histórias desenrolam-se em ambientes coletivizados, degradados, em um submundo em que as pessoas são animalizadas, resumidas a um produto desse meio e, bem de acordo com o filósofo pessimista Arthur Schopenhauer, escravas de seus desejos.

3.1 - A Estética Naturalista

É possível inclusive encontrar algumas semelhanças entre um dos mais importantes romances naturalistas brasileiros, *O Cortiço*, de Aluísio de Azevedo, e *Amarelo Manga*. Assim como o romance, o filme narra histórias de trabalhadores pobres, alguns miseráveis, amontoados em uma habitação coletiva. Observamos uma

narrativa voltada à degradação motivada pela promiscuidade e agravada pela violência, que aparece na esfera sexual, nas relações de trabalho e nas relações humanas em geral.

Outro ponto a se observar é a coexistência, em todos os tipos de relações humanas apresentadas no filme e no livro, de um indivíduo que representa a figura do explorador e de um outro que representa o explorado, numa interação onde prevalece a conformidade e a apatia, transformando-se, essa relação de dominação, em um forte eixo de ambas as narrativas. Essas relações irrompem apresentando tanto o caráter social como o econômico.

3.2 - Os personagens

Um dos personagens que aparecem com um papel repressor é o açougueiro Wellington Kanibal, espécime masculina que, mergulhado no mais deformado machismo, relega suas mulheres à posição de meros objetos de satisfação de suas necessidades fisiológicas e sociais. É casado com Kika, evangélica fervorosa e recatada – que lhe serve como a figura da mulher doméstica – e mantém um caso extraconjugal com Deise, mulher que personifica seu objeto de satisfação sexual, já que sua esposa, crente, não lhe serviria o suficiente para o ofício.

O Texas Hotel figura como um importante ambiente do filme, pois no estabelecimento de propriedade de Seu Bianor, acontecem muitos dos principais eventos da história. É um Hotel velho, que metaforiza as condições daquela sociedade: inerte, insalubre e hostil. Nele trabalha Dunga, pobre, homossexual, apaixonado por Wellington Kanibal. Ocupa uma posição feminina no filme, conseqüentemente uma posição de vítima da dominação. É reprimido pelos homens heterossexuais, além de sofrer exploração de caráter econômico, protagonizada por seu Bianor, um ancião que, dono do hotel, dedica seus resquícios de vida a acumular o pouco que lhe rende o negócio.

Isaac também é um outro personagem a exercer poder sobre Dunga. Morador do Texas Hotel, é necrófilo e traficante de drogas. É uma figura de traços físicos e psicológicos repugnantes, que se utiliza de violência sobre todo tipo de minoria. Em determinado momento do filme, conhece Lígia, por quem fica obcecado, talvez por esta não ter deixado ser dominada por sua arrogância e violência. Ela é uma mulher forte que subsiste sozinha, em um mundo em que um dia é sempre igual ao outro.

Outros personagens como Dona Aurora, uma ex-prostituta no auge de sua decadência como mulher; o padre herético, que profere comentários anárquicos contra sua própria instituição; Rabecão, funcionário do Instituto Médico Legal que fornece cadáveres a Isaac e participa de seus negócios envolvendo ilícitos; dentre outros. Eles formam um mosaico social em que predomina o caráter paradoxo, corrompido e putrefato dessa sociedade.

3.3 - Uma representação subjetiva da realidade

Amarelo Manga faz parte de um conjunto de filmes nordestinos recentes que compartilham certas características. O Nordeste Brasileiro foi retratado de diversas maneiras e em diversos momentos na História do Cinema Brasileiro, desde a temática da seca no sertão, baseado em romances que tratavam da vida árdua dos sertanejos, até histórias cheias de alegorias e metáforas impregnadas de cultura local. No entanto, o enfoque desses filmes mais contemporâneos tem tratado não da pobreza que vem do castigo da natureza, mas que vem das relações humanas doentes e viciadas.

Podemos afirmar que esses filmes que trazem o nordeste como cenário e os nordestinos como sujeitos e objetos na narrativa, dirigidos em geral por nordestinos, são, em geral, de fortes características autorais, imprimindo na película uma versão de realidade estilizada a partir da visão, das escolhas e da expressão do diretor. Esse resultado costuma trazer referências do cinema ou de outras áreas – conscientes ou não. Percebê-las pode servir muitas vezes como peça chave para um maior aprofundamento da interpretação da imagem ou simplesmente da experiência estética.

Analisando sob essa perspectiva, observamos a presença de diversas referências em *Amarelo Manga*, que vão desde a literatura – como o livro *O Cortiço*, mencionado anteriormente – passando com forte veemência pela pintura. Desde a temática subversiva e pelo uso exacerbado e de caráter emocional das cores, já podíamos prever uma certa relação do filme com caracteres do Expressionismo. Se do Cinema Expressionista alemão – principal expoente do movimento na área cinematográfica – Cláudio Assis absorveu pouco, é do expressionismo pictórico que vemos essa tendência aparecer mais clara no filme, seja em seus personagens e na maneira como eles são tratados visual e contextualmente, seja na temática, que parece articular uma dramatização das perversões e do lado mais hostil do ser humano. Observamos de

início, personagens apáticos e resignados a vidas em que claramente lhes faltam algo. No decorrer do filme, nos deparamos com fortes explosões emocionais, que além de modificarem o curso narrativo, os modificam, chegando em alguns momentos a deformá-los.

As direções de arte e de fotografia também têm papel fundamental na construção de um imagético agressivo e apelativo que remete muitas vezes a regras de composição pictóricas, com referências que, mesmo que não intencionais, aparecem bastante vívidas. A narrativa verbal pode ser, muitas vezes, relegada a segundo plano, como em algumas cenas em que os diálogos são ininteligíveis ou pouco têm a acrescentar, mas as imagens mantêm a sua força. As paredes de todos os ambientes compartilham a característica do desgaste, do relevo, grande parte delas com cores fortes; em conjunto, tudo isso faz referência às fortes pinceladas que texturizavam as telas expressionistas.

Amarelo Manga vale-se da liberdade e da licença poética e artística para representar uma realidade estilizada. Os personagens são tomados por sentimentos e desejos hiperbólicos que muito mais do que informar sobre suas reações, pretendem provocar o espectador. Nas composições, não abre mão do poder do simbolismo e os elementos, específicos ou não da linguagem cinematográfica, aparecem interpoladamente, sem receios, como se num gesto godardiano de reafirmar a condição arte-espectador: aquela não é a realidade, mas sim a representação dela. Fresnéis em tons e intensidades irrealistas, personagens que se dirigem ao espectador, atuações estilizadas são alguns desses elementos que nos alertam sobre o produto artístico diante de nossos olhos.

Baseado na realidade, mas assumidamente um produto da deliberada criação artística, *Amarelo Manga* é uma releitura contemporânea de princípios estéticos e estruturais fundados na pintura expressionista; um excelente exemplo de como a intertextualidade entre cinema e pintura perdura e vai muito além de filmes baseados em pintores ou em obras famosas.

4. Análises

4.1 - *Saturno devorando a un hijo* (1819-1823), de Francisco Goya / *Kika devora a orelha de Deise*

Dira Paes interpreta, em *Amarelo Manga*, Kika, mulher pobre, frequentadora de cultos evangélicos, que representa aquela que seria a parte resistente à atmosfera subversiva do filme. “O ser humano é estômago e sexo⁸” é a frase que perdura por toda a narrativa, sendo ela dita verbalmente ou mostrada metaforicamente. A personagem busca, no entanto, em suas supostas convicções e idiossincrasias, força para manter a resistência a esta generalização.

As ressalvas de Kika com relação aos prazeres mundanos podem ser interpretadas de diversas formas em vários momentos do filme. Porém, uma cena específica guarda o poder de sublimar simbolicamente duas dessas grandes aversões, razões de seus maiores pudores: ao chegar em casa, a personagem inicia o ritual diário da vida doméstica e ao entrar em contato com a carne crua que prepara para o almoço, ela vomita. Aí estão representadas não só a carne que é alimento, que é estômago, mas também a carne que conota o sexo, e que faz referência direta a seu marido, o açougueiro Wellington Kanibal.

Kika é descrita pelo próprio marido como boa esposa, porém “fraquinha na cama”. Este mantém um caso extraconjugal com Deise, que representa em muitos aspectos o oposto de sua mulher. Ela participa de cultos de religiões afro-brasileiras, veste-se de poucas roupas e envolve-se com frequência com homens casados. Fica claro desde o início que Deise compreende a realização sexual de Wellington, frustrada em sua esposa.

Avisada por um anônimo, Kika descobre que Kanibal teria um encontro com uma suposta amante e decide segui-lo, descobrindo assim o delito de seu marido. Inicia-se aí a grande transformação da personagem. Como já o havia alertado anteriormente, Kika não toleraria sua traição e, portanto, enche-se de fúria ao presenciar o adultério cometido por este. Ela ataca a rival, cravando-lhe os dentes na orelha, performando

⁸Amarelo Manga, 47min45seg

assim o que seria uma figuração de canibalismo.

O canibalismo é algo já bastante estudado no campo científico, principalmente no sentido de explicar a motivação do ser humano a praticá-lo, mesmo vivendo em uma sociedade que não aceita esta prática, vista como tabu. Grande parte dos estudos antropológicos teorizam explicações para o ato do canibalismo em organizações tribais, em geral relacionadas à mitologia desses povos, que acreditam ser possível absorver as forças e as qualidades daquele que é canibalizado. Essa explicação pode ser utilizada na análise da ação de Kika, partindo-se do pressuposto de que, no fundo, a personagem, junto aos ciúmes de Deise, sente também uma certa inveja do desprendimento da rival. Observando-se as mudanças substanciais do caráter da moça religiosa e recatada de outrora, após este evento, somos levados a interpretar que, de fato, ela absorveu simbolicamente as supostas qualidades da outra através do ato de devorar-lhe a orelha, deixando para trás as suas amarras idiossincráticas.

A psicanálise, porém, indica um novo sentido ao canibalismo praticado em um contexto histórico e social em que o ato é visto com grande repulsa e estranhamento. A obra *Saturno devorando a um filho*, do pintor espanhol Francisco Goya, mostra a imagem de um deus, em toda sua fúria, devorando um de seus filhos. “Saturno, deus romano dos camponeses, equivalente ao Cronos grego, foi advertido pelo oráculo de que um de seus filhos o destronaria. Assim, ele os comia à medida que nasciam.” (RUSSO, 2002, p.88).

Baseado em estudos de casos e de mitologia “O ato de comer o seu filho foi visto, do ponto de vista da psicanálise, como uma figuração da impotência sexual.” (FÜHRER; MARÍN, 1990, p.92). Há uma disputa pela ‘supremacia’ entre os dois personagens do quadro, o que, da mesma forma, ocorre com as duas mulheres no filme. Além disso, a temática do canibalismo é com frequência relacionada à temática sexual. A esposa traída, consciente de sua incapacidade em satisfazer sexualmente o marido, se vê confrontada com sua impotência ante a cena de Wellington nos braços da rival. Todo esse sentimento de inferioridade, traição e, sobretudo, de insuficiência acaba por sublimar-se no ato de arrancar-lhe a orelha. A descrição do cenário narrativo termina por coincidir em ambos os objetos, ressalvadas as diferenças de gênero. O canibalismo aparece principalmente como um símbolo, tanto no filme como na pintura, evidenciando a função dessas artes de expressar algo que vai além do empirismo, mas

salvaguarda sentidos codificados, de ponto de vista cultural, sociológico, estético, etc. (DUBOIS, 2004, p.37).

Outro ponto a se observar é a oposição entre a carne da qual sentiu aversão no início do filme e o pedaço de carne que ‘devorou’ da outra mulher. Ali, Kika tornou-se a canibal de verdade, tomando o lugar de Wellington. Este se configura como o primeiro momento em que a mulher deixa de ser objeto de dominação e torna-se a dominadora da situação.

O horror também é comum às duas cenas. O resultado não se deve simplesmente à temática utilizada, mas à maneira como esta foi tratada, tanto no quadro, como no filme. A monocromia e a incidência controlada de luz na cena têm papel fundamental na construção da linguagem. Em Saturno, Goya “obtem o efeito impactante com iluminação focada na cena e com limitado espectro de cores que inclui vermelho, rosa, branco, marrom, preto e cinza.” (RUSSO, 2002, p.88). Coincidentemente, são os tons utilizados também no plano em questão. A pouca e localizada luz na cena, dissolve o cenário, dando maior destaque ao rosto de Deise, que é o elemento que carrega maior carga dramática. No quadro de Goya, nosso olhar é dirigido de imediato à expressão de Saturno, que aparece com os olhos cheios de terror e a boca aberta, assim como a de Deise ao ser atacada por Kika.

As bocas abertas dos personagens agregam muito valor à interpretação das obras. A despersonalização e a animalização são dois dos resultados do emprego deste atributo que durante muito tempo foi um tabu para as representações na arte, principalmente se considerarmos os cânones da arte europeia.

As bocas abertas eram, e continuam a ser, consideradas tabu, tanto em sociedade, como, durante longo tempo, na arte, porque alegadamente desfiguram a cara, mas na verdade, será mais provável, porque os lábios e a boca são o início do aparelho digestório – uma parte do corpo humano que se mantém anônima e que não pode contribuir para o desejo de individualidade tal como expresso, por exemplo, na arte do retrato. Trata-se de um aspecto que partilhamos com muitos animais. (ROSE-MARIE; HAGEN, 2003, p.76).

Saturno devorando a un hijo é uma das peças dos trabalhos de Goya intitulados ‘Pinturas Negras’, feitas quando se encontrava já surdo e doente. Estas são

“nomeadamente pinturas executadas por sua própria iniciativa, com motivos que não poderia abordar em obras encomendadas.” (ROSE-MARIE; HAGEN, 2003, p.73). Recluso e já desacreditado em seus ideais iluministas de outrora, Goya produziu um conjunto de obras que “evoca um mundo que aparece vazio e desprovido de significado. É habitado por pessoas que podem ter sido consideradas como tendo surgido de um monte de barro que escorregou das mãos de Deus antes de lhe ter aplicado o sopro de vida”. (ROSA-MARIE; HAGEN, 2003, p.76).

Freud descreveu a temática de Saturno como cheia de melancolia e destruição (FÜHRER; MARÍN, 1990, p.90), o que visto pelo ponto de vista da psicanálise, seria um sintoma do próprio autor aplicado à obra. E considerando isto, é importante ter em mente a realidade concreta em que vivia Goya ao pintar Saturno. De acordo com Fayga Ostrower, a Espanha do século XVIII era um país muito pouco desenvolvido, principalmente se comparado aos vizinhos da Europa. Predominava o sistema feudal sobre uma incipiente burguesia e a barbárie era constante, diante da situação política e econômica vigente. Essa realidade é preponderante sobre a perspectiva do artista e é preciso considerar que ela

(...) representa o contexto social e cultural em que Goya viveu e criou sua obra. Do contrário, incorre-se no erro de projetar parâmetros modernos sobre as condições e a mentalidade, e também as possíveis aspirações vigentes no século XVIII, e na Espanha em particular, interpretando as formas expressivas de Goya em termos unicamente expressionistas subjetivistas. (OSTROWER, 1997, p.14-15).

O resultado expressionista não se deve apenas à melancolia inerente ao artista, mas também à própria realidade que contém essas características. A perspectiva humanista em que o homem é visto como resultado de suas pulsões instintivas, e até mesmo animais, também é encontrada em *Amarelo Manga*, podendo muitas vezes, inclusive, visitar o grotesco. “Revelando sua lucidez e paixão, Goya nos expõe as complexas e terríveis contradições que existem em nós e o senso trágico do viver.” (OSTROWER, 1997, p.36). E assim, também o faz Cláudio Assis, filtrando a realidade em uma perspectiva e contexto sociocultural diferente do pintor espanhol, mas capaz de levar a expressões e conclusões semelhantes.



Acima, *frame 1* (*Kika devora a orelha de Deise*);
Ao lado, quadro 1, *Saturno devorando a un hijo*
(Francisco de Goya, 1819-1823)

4.2 – *Madona (1895-1902), de Edvard Munch / A reviravolta de Kika*

As revelações e os principais pontos de virada do roteiro de *Amarelo Manga* provocam profundas transformações no curso psicológico e ativo dos personagens. É fácil observar essa modificação no caso da personagem Kika, que diante do adultério cometido pelo marido, sofre uma profunda reviravolta moral e de costumes. A personagem liberta-se das amalgamas religiosas e morais que a reprimiam e, como num ato de rebelião, sai às ruas decidida a fazer sexo com o primeiro homem que encontrar, prática que outrora lhe causava aversão, mesmo que no âmbito matrimonial.

A imagem de Kika no plano analisado, não resume seu significado apenas à ação na tela, mas representa para a personagem e para quem assiste algo que vai muito além da própria cena. É a libertação da personagem, uma sublimação. Nesse caso, podemos considerar esta imagem como um símbolo, o que em termos de linguagem cinematográfica configura uma “significação que não surge do choque de duas imagens, mas reside na imagem enquanto tal.” (MARTIN, 2007, p.97).

Sendo a Igreja a principal fonte de poder e dominação agindo sobre a personagem e tendo em vista que toda pedagogia cristã, seja ela católica ou evangélica, incentiva à prática da moderação sexual como forma de elevação espiritual, a atitude de Kika ganha maior força como contestação. A privação dos prazeres está por se transformar em uma busca hedonista pela satisfação. “Esta capacidade de se viver o prazer tem sido vista, pelos junguianos, como parte do arquétipo da bruxa” (COBB, Noel. *O Mórbito e o Belo - Edvard Munch: o pintor da vida da alma moderna*)⁹ e é ao encontro dele que Kika parte em busca, após a frustração que sofre com o marido e a vida que teve até então. É um gesto desesperado por abandonar a repressão e o recato de outrora. “Mulheres que perderam a bruxa, ou que nunca a aceitaram em suas vidas, sentem-se culpadas por tudo, especialmente por qualquer coisa relacionada a vivências de prazer”. (COBB, Noel. *O Mórbito e o Belo - Edvard Munch: o pintor da vida da alma moderna*)⁹.

Essa entrega aos prazeres e essa sensação de libertação também podem ser vistas na *Madona* do pintor Edvard Munch. A pintura teve várias versões, mas em todas elas a figura desta mulher liberta é bastante clara e exprime grande feminilidade. Ela conjuga características que nos levam a vê-la em uma incrível dualidade. “Em termos mitológicos ou literários, a *Madona* de Munch ocupa um lugar ambíguo de permeio

entre Ofélia e Salomé.” (BISCHOFF, 2006, p.42). Ofélia seria a personagem de Shakespeare que, noiva de Hamlet, encerra a mais profunda virtude, nobreza e fidelidade a seu amor. Enquanto que Salomé, de acordo com os Evangelhos, é tida como a bela meretriz que usando todo o seu charme e sensualidade para convencer o imperador, foi responsável pela execução de João Batista. O próprio pintor Edvard Munch escreveu sobre a Madona no quadro: “A mulher que se dá e apresenta a dolorosa beleza de madona. (...) que é ao mesmo tempo uma santa, uma prostituta e uma pessoa infeliz, abandonada.” (COBB, Noel. O Mórbito e o Belo - Edvard Munch: o pintor da vida da alma moderna)⁹.

Sendo assim, a figura feminina do quadro representa a combinação das virtudes e da sensualidade dentro de uma mulher, da mesma forma que Kika, que também guarda dentro de si, além de sua essência e sua história de virtudes, a volúpia a que se entrega e com que age sobre o homem com quem se relaciona. Ele é Jonas, o personagem necrófilo que, muito mais do que Wellington Kanibal, representa o tipo de macho opressor do sexo feminino. Ao colocar um personagem sexista e com as características opressoras exacerbadas, o diretor consegue dar maior intensidade e evidência ao processo de inversão de papéis nas relações de poder e dominação que a mulher está por executar. Ao ocupar o espaço antes reservado ao macho, ela alcança a posição diametralmente oposta a que se submetera até então, e a partir daí observa-se como apesar das modificações da posição dos papéis, perpetua-se a relação de dominação.

A sociedade apresenta uma série de relações de poder e dominação que vão além dos poderes formais exercidos pelo Estado. Foucault considera que imposições de leis não alcançam esse tipo de relação, mas que, porém, “entre cada ponto do corpo social, entre homem e mulher, entre membros de uma família, (...) entre cada um que sabe e cada um que não sabe, existem relações de poder” (FOUCAULT, 1985, p. 187). Levando-se em consideração a relação homem e mulher, podemos dizer que atualmente, a sociedade ocidental ainda é vista como um espaço em que predominam as relações dominadas por homens. “A partir da psicanálise, sobretudo, considera-se a sociedade ocidental, de origem judaico-cristã, como uma sociedade falocrata (phalo = pênis; krathos = poder) e patriarcal.” (CHAUÍ, 1984, p.25). No caso de Kika, a dominação masculina é exercida pelo marido que sendo “o homem que é o suporte, o sustento da

família (...) detém uma posição de dominador que não precisa de nenhum privilégio legal específico.” (ENGELS, sd, p.84).

Na pintura de Munch, a Madona aparece em auge de esplendor, exercendo forte opressão não só sobre a pessoa que aparece ao canto da tela, mas sobre todo o mundo contra o qual se rebela. “Portanto, esta pintura de Munch da *Madona* é muito importante. Em sua sexualidade desavergonhada, ela olha para o mundo com uma objetividade corajosa.” (COBB, Noel. O Mórvido e o Belo - Edvard Munch: o pintor da vida da alma moderna)⁹. Essa nova configuração de poderes e essa objetividade feminina são desconhecidas do homem, mas aceitas com resignação. Do mesmo modo, o masculino a interagir com Kika também se deixa dominar, entregando àquela mulher todo o poder que ela busca e de que ela precisa.

Vista facilmente como em êxtase sexual – assim como a personagem Kika – a Madona é impregnada ao mesmo tempo de vida e de morte.

Quando o quadro foi exibido pela primeira vez ao público em 1893, tinha uma moldura decorada com esperma ou fetos pintados ou gravados. Esta moldura foi posteriormente retirada e, aparentemente, perdida. Isto revestiu a mulher de significados ligados à concepção (esperma) e à morte (os fetos tinham cabeça de morte). (BISCHOFF, 2006, p.56).

Esta moldura na verdade concedeu à obra um significado que vai além da impressão de sua tela. A Madona se supersexualiza e transforma-se em um símbolo de uma libertação sexual subvertida, pois se por um lado o ato tem como finalidade a vida, transforma-se em um ato que induz à morte, que por sua vez, significa transformação, renovação. Eis então que se encerra a ideia de renovação através do sexo, mas não do sexo que leva à perpetuação da espécie e que assim legitima sua razão moral de ser, mas este como prática mundana que tornam os envolvidos no ato sujeitos da subversão moral.

O teórico Foucault propõe que as diferentes práticas discursivas e sociais passaram a ter no sexo componente determinante e fundamental da identidade das pessoas. Dessa maneira, a partir de uma metáfora relacionada ao sexo, é possível apreender uma série de índices relacionados à pessoa como um todo, dentro de uma sociedade, compreendendo a metamorfose da personagem que ocorre durante um ato

⁹ Disponível em <<http://www.rubedo.psc.br/Artigos/morbido.html>>. Acesso em: 05 de Outubro de 2011

sexual, também como uma metamorfose de seu comportamento social.

Através da análise da composição, vemos surgir uma narrativa dentro do quadro. A relação que observamos entre os dois personagens do quadro (a Madona e o feto), além da disposição composicional dos mesmos, geram uma história que nos ajuda a compreender a personagem feminina. Da mesma maneira, ao acompanharmos a história de Kika, compreendemos o caminho que a levou à atitude figurada no *frame*.



Acima, *frame 2*, *A reviravolta de Kika*;
Ao lado, quadro 2, *Madona* (Edvard Munch, 1895-1902)

4.3 - *O Grito* (1893), de Edvard Munch / *Dunga em desespero*

Dunga trabalha no Texas Hotel, e é braço direito de seu Bianor, dono do estabelecimento que é uma espécie de pensão que abriga diversos tipos estranhos. Ele compartilha com os outros personagens a atmosfera nauseante e o universo parado e sem perspectivas da periferia do Recife, retratados em *Amarelo Manga*, mas o que lhe concede destaque é que ele é o primeiro, por si só, a decidir modificar sua situação e ir atrás do que deseja. Homossexual, apaixonado por Wellington Kanibal, é autor da carta anônima que leva Kika a descobrir o adultério de seu marido. Cansado de fazer macumbas para ter o homem que deseja, Dunga consegue através da carta, acabar com o casamento do açougueiro.

Um momento importante na trajetória do personagem Dunga, em *Amarelo Manga*, acontece após a morte de seu Bianor. Ao voltar da rua, o jovem se depara com o patrão inerte em uma cadeira de balanço. Observamos a crescente aflição de Dunga diante da situação, culminando numa cena de total desespero, que guarda semelhanças formais com a famosa cena representada no quadro ‘*O Grito*’, do pintor norueguês Edvard Munch. Ressalvadas as devidas diferenças de contexto, é notável o temor dos personagens, que encontram em seus universos nada mais do que uma total desolação e desamparo.

No seu quadro mais famoso, do qual existem cinquenta versões para além do quadro de 1893, atualmente, na Nasjonalgalleriet de Oslo, observamos o medo e a solidão do Homem num cenário natural que – longe de oferecer qualquer tipo de consolação – absorve o grito e o faz ecoar por detrás da baía até os vultos sangrentos do céu. (BISCHOFF, 2006, p.53).

No quadro, um personagem que em geral é identificado como masculino – mas que de fato não guarda gênero – aparece em êxtase aflitivo “uma alma *in extremis*, aterrorizada por estar viva e, também, por estar morrendo. Uma alma perdida, deserdada, não mais à vontade no mundo.” (COBB, Noel. *O Mórbito e o Belo - Edvard Munch: o pintor da vida da alma moderna*)⁹. Encontramos aqui paridade temática entre o filme e a pintura. Até mesmo o fato da não identificação de gênero do personagem do quadro dialoga com as características andróginas de Dunga. Além disso, por mais que a condição de terror momentânea do personagem de *Amarelo Manga* não se compare com

o personagem de “*O Grito*”, de Munch, em termos de intensidade e questionamento existencial, consideramos principalmente aqui a semelhança das funções plásticas apresentadas nestas reações.

Dunga experimenta um momento de extremo terror e desamparo ante a morte de seu Bianor. É possível inferir de início que a reação guarda um possível sentimento de perda, já que observamos previamente que, de uma forma ou de outra, há em certo grau de relacionamento fraternal entre os dois personagens. Podemos imaginar que Dunga tivesse pelo falecido um apreço como por um pai. No entanto, diante das circunstâncias, das condutas prévias do personagem, e do desenrolar da história, entendemos que sua reação extrapola a esfera afetiva. Dunga sente-se impotente diante da contingência de ter que cuidar dos trâmites de um funeral, além de vislumbrar sua eminente condição de desempregado. Tomado por um pungente pessimismo diante da sociedade capitalista, os teóricos Marx e Engels afirmam no Manifesto do Partido Comunista que “a burguesia não deixou subsistir de homem para homem outro vínculo que não o interesse nu e cru, o insensível ‘pagamento em dinheiro’.” (MARX; ENGELS, 2004, p.48). É a predominância do dinheiro nas relações humanas, principalmente na relação entre patrão e empregado. Neste sentido, a carência monetária torna-se a principal razão da paralisia de Dunga. Por isso, ainda tomado pelo desespero, ele busca o amparo de outros personagens que em geral concordam em ajudar o rapaz com palavras, conselhos, mas não se envolvem ativamente no problema apresentado, devido à privação de recursos financeiros. Ao seguir o conselho de Jonas e assim encontrar o dinheiro de seu Bianor, Dunga é capaz de tomar todas as decisões que o momento exige e assim recupera sua conduta anterior e a ordem na instalação. Fica evidente a inutilidade do proprietário no processo de execução dos serviços no estabelecimento. Concluímos, dentro da lógica comunista que a dependência que o proletariado tem com relação ao patrão repousa no fato deste ser o detentor dos meios de produção. Com a posse, pelo trabalhador, dos meios de produção, a figura do patrão torna-se dispensável.

Munch diz ter encontrado a inspiração para o quadro em uma caminhada com amigos. Sobre este momento ele escreveu certa vez em um diário:

Estava a passear cá fora com dois amigos, e o Sol começava a pôr-se – de repente o céu ficou vermelho, cor de sangue – Parei, sentia-me exausto e apoiei-me a uma cerca – havia sangue e línguas de fogo por cima do fiorde azul-escuro e da cidade – os meus amigos continuaram

a nadar eu ali fiquei, de pé, a tremer de medo – e senti um grito infundável a atravessar a Natureza. (BISCHOFF, 2006, p.53).

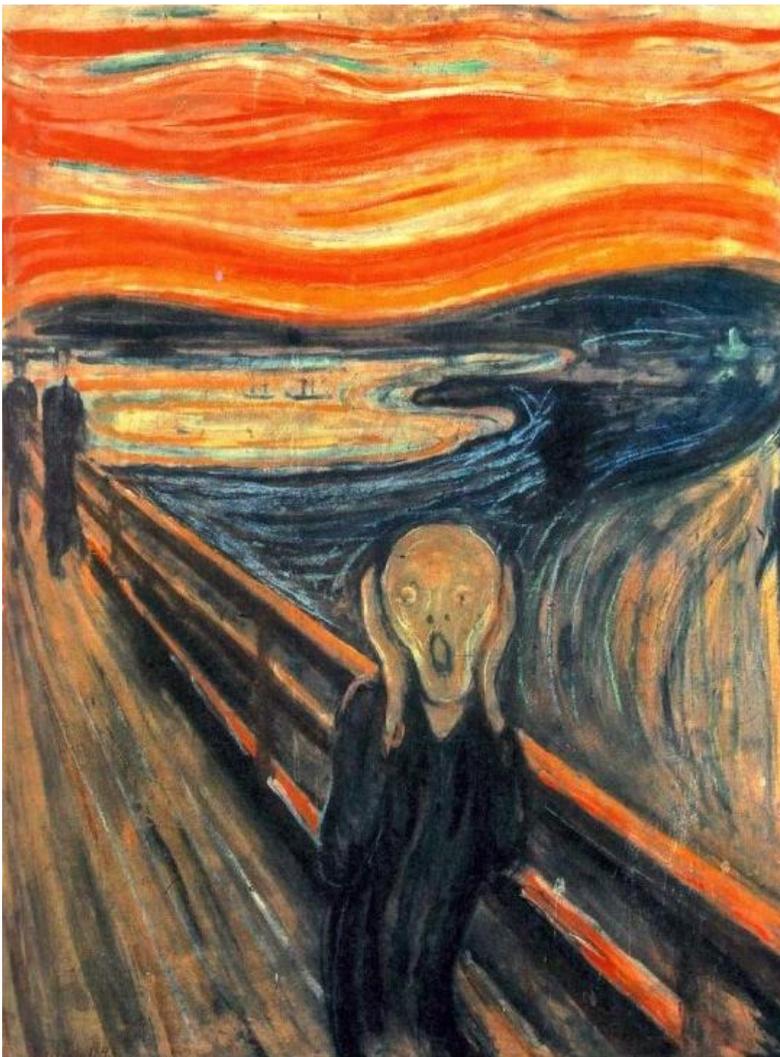
Apesar de toda a carga insólita transmitida pelo quadro, foi da realidade que ele tirou sua razão de ser. No *frame* de *Amarelo Manga* analisado, em um cenário mais palpável e real, o grito se repete sob circunstâncias mais objetivas, mas com o poder de reproduzir plasticamente traços semelhantes ao da obra expressionista de Munch. Para Bazin, “se a história das artes plásticas não é somente a de sua estética, mas antes a de sua psicologia, então ela é essencialmente a história da semelhança, ou, se se quer, a do realismo.” (BAZIN apud XAVIER, 2003, p.122). O caráter expressionista da obra de Munch permite a ela distanciar suas características visuais da representação fidedigna da realidade. Do mesmo modo, a cena filmada por Cláudio Assis não implica necessariamente numa realidade incontestável, diante de tantas variáveis que aparecem junto com a linguagem cinematográfica e as escolhas estéticas do diretor. No entanto, ambas não deixam de ser uma expressão da interpretação pessoal da realidade dos artistas e atestam como índice de existência das problemáticas de que tratam.

O quadro ‘*O Grito*’, de Munch, tornou-se um verdadeiro ícone do Expressionismo. Traz consigo as principais características do movimento, seja em termos de técnica, seja em termos de linguagem. Observando as cores aplicadas pelo pintor, estamos diante de uma função sinestésica dos matizes utilizados. O vermelho – que aparece com maior vigor na obra – não só sobre a pintura, mas em todas as formas de arte ou de comunicação visual, possui um sentido rico e passível de diversas interpretações, podendo ser sujeito de diversas experiências estéticas, de acordo com o contexto em que se insere. No caso de ‘*O Grito*’, ele aparece de maneira agressiva e incômoda. As pinceladas contundentes insistem num vermelho forte e pungente, que traduz em si mesmo o desespero do personagem e a opressão do mundo. É ele também, neste caso específico, maior responsável por atribuir movimento e a sensação do retinir do próprio grito. O fato de o vermelho aparecer com a função de som, não quer dizer que o fará necessariamente sempre que utilizado. Eisenstein defende que “não há uma “lei abrangente” de “significados” absolutos e correspondências entre cores e sons – relações entre estes e emoções específicas, mas significa que decidimos quais as cores e sons que adequarão melhor à dada tarefa ou emoção que queremos”. (EISENSTEIN, 2002, p.100). Neste sentido, a cor se relaciona também diretamente com a temática e a composição, que lhe atribuem a função incômoda a que se propõe. O matiz e seu

sentido são apreendidos através de processos de percepção que extrapolam a esfera de meros condicionantes culturais.

É uma agressividade de caráter hipoligual, ou seja, dos códigos primários, biofísicos, que, somada a identificação da cor com (...) a cor do sangue, da violência, faz com que o vermelho também seja construído por sistemas de códigos hiperlinguais, ou seja, de códigos terciários, os códigos da cultura. (GUIMARÃES, 2004, p.114).

“Sem dúvida, porque se assemelha ao sangue, a impressão que ele produz pode ser penosa, até dolorosa. A cor, neste caso, desperta a lembrança de outro agente físico que exerce sobre a alma uma ação penosa.” (KADINSKY, 1991, p.64). Claramente o vermelho atua desta maneira em “*O Grito*”. Mas, a partir da afirmação de Kadinsky, podemos estender a análise ao *frame* do personagem Dunga, em seu momento de horror, e assim inferir outros elementos – que não a cor – atuando como agentes físicos, agindo não só sobre o personagem, mas também sobre o espectador. Como obra audiovisual o filme dispõe de muitos dos elementos constitutivos da pintura, tais como a cor, o cenário, a figura, a narrativa, etc., mas também de outros que esta não detém. Utilizando-se deles, o diretor age no sentido de construir um momento dramático, uma *mise-en-scène* que venha a traduzir um sentimento equivalente ao que a cor vermelha se propõe a imprimir na pintura. Na cena em questão, esses elementos seriam a sequência de movimentos do ator e o próprio som de seu grito.



Acima, *frame 3*;
Ao lado, quadro 3, O
Grito (Edvard Munch,
1893)

4.4 – *Nudo Biondo* (1917), de Amedeo Modigliani / *Lígia despe-se solitária*

Em *Amarelo Manga*, observamos um perfil feminino bastante distinto do padrão de mulher frágil e sensível comum a uma sociedade patriarcal. Essas personagens representam as mulheres nordestinas, fortes e lutadoras, que em muitas vezes dispensam o posto do homem ou ocupam com facilidade seus espaços e suas funções. O melhor exemplo delas é a personagem Lígia.

Ela parece ocupar o lugar privilegiado de única consciente de toda a miséria e da atmosfera nauseante de *Amarelo Manga*. No entanto, ao mesmo tempo em que detém essa consciência, ela mesma se vê mergulhada nesse limbo, em que um dia é sempre igual ao dia anterior. Ela sonha sair dessa realidade e grita um pedido de socorro que ninguém parece ouvir. Impõe-se mais forte do que qualquer homem; sua melhor defesa são as palavras (vrões). Consciente da inércia dos que a cercam diante de seus gritos de socorro, a personagem apela várias vezes ao espectador, quando em diversos planos a atriz volta-se para câmera a falar.

Apesar de seu aspecto desleixado e de sua aparente despreocupação em seduzir os homens que a cercam, Lígia é desejada, e ocupa a posição de bela do filme. E mesmo diante do nauseante amarelo, da cor pálida de Lígia, o espectador é levado a apreciar a sensualidade adormecida dentro dessa mulher forte, calejada pela vida. Ao fim do expediente, exausta de cada dia passado a encher copos de cachaça e a desvencilhar-se de cantadas de bêbados, Lígia foge do mundo, escondendo-se no quartinho anexo ao bar, onde dorme e resume toda sua vida.

Dona de um Botequim, sozinha e independente, Lígia é vista pelos que a rodeiam como objeto sexual, destituída de personalidade própria. Movidos pelo sexismo, esses homens que a atacam classificam a jovem como uma mulher de fácil acesso, tencionando nada mais do que usa-la para fins de satisfação sexual, e por isso, ela mesma chega a falar que “só se ama errado”. Isso acontece sem que os homens procurem utilizar subterfúgios para suas intenções. Buscando muitas vezes uma aventura ou a traição de suas legítimas mulheres, o homem não vê obstáculos para concretizar seus desejos, enquanto toda a má carga moral da situação recai sobre a mulher.

Sobre o heterismo¹⁰ fala o teórico Engels:

Essa reprovação, contudo, nunca se dirige contra os homens que o praticam e sim, somente, contra as mulheres, que são desprezadas e relegadas para que se proclame uma vez mais como lei fundamental da sociedade a supremacia absoluta do homem sobre o sexo feminino. (ENGELS, sd, p.77).

Nesse caso, vemos a imagem de Lígia maculada não por sua própria conduta ou índole, mas através do contexto social machista em que se insere. E mais uma vez, mesmo diante de uma mulher forte e independente, dona dos próprios meios de produção, vemos a relação de dominação subsistir, pois “Toda sociedade até aqui existente repousou no antagonismo entre classes de opressores e classes de oprimidos” (MARX; ENGELS, 2004, p.56) e “a primeira opressão de classe coincide com a opressão do sexo feminino pelo masculino.” (ENGELS, sd, p76).

Um dos bêbados inconvenientes a tentar manter relações com a moça é Jonas, e ela torna-se uma obsessão para ele. Após duas tentativas dele, seguidas de duas defensivas em que Lígia mostra toda sua fúria e astúcia para se livrar das investidas, ao fim do dia, após todos os clientes irem embora, ela vê-se esgotada. Sozinha, sob poucas luzes no ambiente tão movimentado de outrora, ela põe-se nua, num gesto simbólico de desarmamento, mostrando-se então verdadeiramente, confessando apenas ao espectador sua tímida sensualidade.

Tanto o *frame* como o quadro são o tipo de imagem que exige ainda mais do espectador, pois pouco traz em termos de simbologia ou narrativa. E nesse sentido, a própria questão do tempo parece se dissolver entre as artes, já que em ambas as imagens a representação deste é irreal. No filme, parece um instante incompleto, devido a própria montagem que propicia a contração do tempo real; enquanto na pintura, devido às próprias características desta, o tempo, como diz Aumont, é um instante que seria o mais importante, *pregnante*, mas também irreal.

Observamos muitas semelhanças entre o plano e a pintura *Nudo Biondo* do italiano Amedeo Modigliani. Pouca coisa se sabe sobre a obra datada de 1917 e muitas

¹⁰ Morgan entende por heterismo as relações sexuais extraconjugais que ocorrem junto da monogamia e que os homens mantém com mulheres não casadas. (MORGAN apud ENGELS, sd, p.76).

das informações que se têm disponíveis decorrem da observação e análise da pintura. Os nus compõem grande parte das pinturas de Modigliani, marcadas por um estilo próprio em que muitas variantes se sobrepõem ao rigor da forma. “Longe das estilizações rígidas de suas esculturas, Modigliani se entrega à opulência de um esplêndido corpo feminino e convida o espectador – transformado em uma espécie de voyeur – a admirá-lo.” (BLAZQUEZ, 1997, p.34). E assim como Modigliani nos coloca na posição de *voyeurs*, Assis também o faz, ao passo que somos os únicos a contemplar a tímida sensualidade e vulnerabilidade de Ligia, no claustro de sua intimidade.

. Nas obras de nus de Modigliani, “mesmo que em certas ocasiões a modelo apareça na característica pose de ‘*Venus pudica*’, ela se mostra, em geral, em total abandono, o que aumenta ainda mais sua carga erótica.” (BLAZQUEZ, 1997, p.32). De acordo com a artista e escritora Shelley Esaak, *Venus Pudica* é um termo utilizado para descrever uma tipo de pose da arte ocidental, em que uma mulher despida mantém uma das mãos cobrindo suas partes íntimas ou em menção de fazê-lo, gerando uma certa assimetria que serve muitas vezes para direcionar o olhar do espectador¹¹. Essa pose traduz uma sensualidade contida, porém natural e, neste sentido, estendendo a análise ao *frame*, a descrição aplica-se não apenas à observação física de Lígia, mas também psicológica, ao passo que vemos durante o filme a personagem se escondendo de seu verdadeiro eu e também tomada de pouca vaidade e do abandono de seu corpo, interrompidos apenas pelo tingimento dos cabelos e pelos pubianos.

Ligia despe-se em um cenário em que todos os dias aparece vestida e munida das mais fortes armaduras. Nessa cena, o destaque dado ao cenário é mínimo, o suficiente para reconhecermos o ambiente do bar. A pouca luz nos confunde e simplifica os contornos de Ligia, monocromatizando grande parte do plano em tons amarelados, salvo pelo azul da *jukebox*. Irremediavelmente, sem outras informações visuais dentro do quadro, voltamos toda nossa atenção à personagem. No quadro de Modigliani também observamos essa característica.

A simplificação e a abstração são os principais instrumentos criativos de Modigliani. À parte alguns breves apontamentos sobre o espaço que rodeia a modelo (...) não há nada que desvie o olhar do corpo

¹¹ Disponível em <http://arthistory.about.com/cs/glossaries/g/v_venus_pudica.html>. Acesso em: 21 de Outubro de 2011

jovem e róseo. A economia de utilização da cor (o característico tom adamascado da carne do nu contrasta apenas com um ou dois outros tons) ilustra a intensa concentração nas exigências formais. (KRYSTOF, 1997, p.69).

A despeito dos rostos, enquanto a pintura se resolve em poucas linhas, o rosto de Ligia aparece envolvido em uma leve penumbra, agindo no mesmo sentido de voltar os olhares ao corpo.

A partir de uma análise comparativa entre a pintura e o plano, podemos propor uma reflexão acerca das escolhas estéticas propostas para a cena, além de muito poder inferir em uma análise psicológica da modelo de Modigliani, a partir da personagem Ligia e das semelhanças plásticas entre as imagens. No entanto, o maior flagrante deve-se a essa sensualidade quase temerosa que as duas exalam uma "sensualidade que jamais é agressiva, mas é sempre contida e tingida de melancolia." (KRYSTOF, 1997, p.70).



Acima, *frame 4*, *Lígia despe-se solitária*;
Ao lado, quadro 4, *Nudo Biondo* (Amedeo Modigliani, 1917)

Outras imagens



Acima, *frame 5*;
Ao lado, quadro 5, *Carcass of
Beef* (Chaim Soutine, 1925)



Frame6, (*O quarto de Isaac*)



Quadro 6, *Quarto do artista em Arles* (Vincent Van Gogh, 1889)



Frame7, *Dona Aurora*



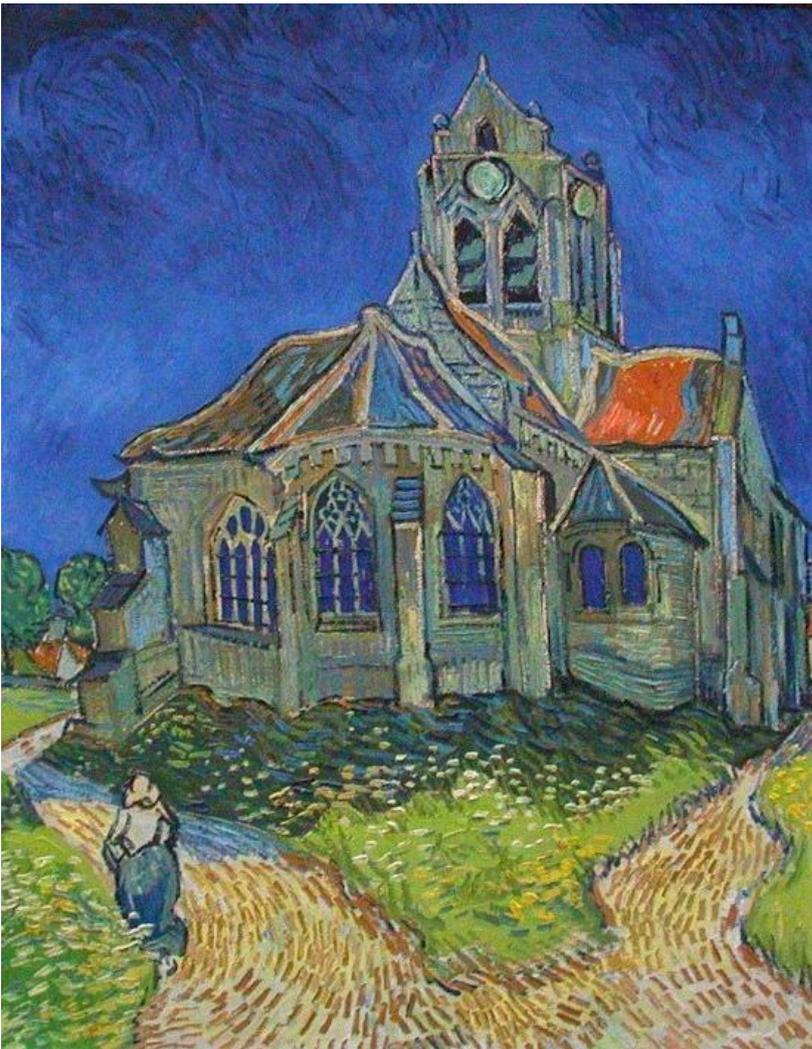
Quadro 7, *Benefits Supervisor Sleeping* (Lucian Freud, 1995)



Frame8, Kika e Isaac



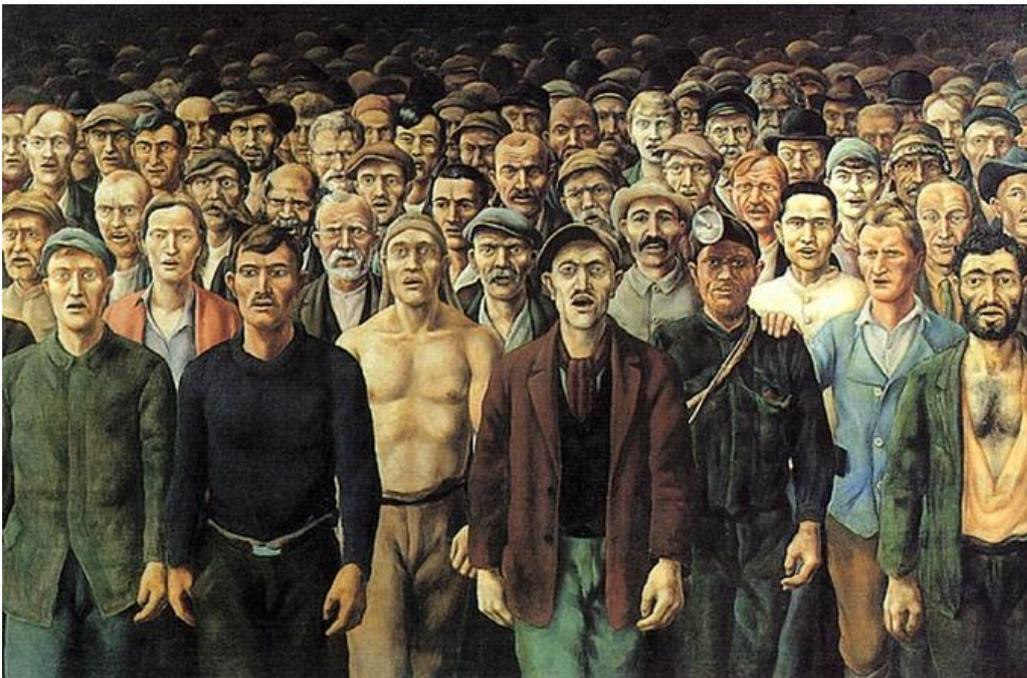
Quadro8, *Embrace* (Egon Schiele, 1917)



Acima, *Frame 9, A Igreja*;
Ao lado, quadro 9, *Igreja de Auvers*
(Vincent Van Gogh, 1890)



Ao lado, *Frames 10, 11 e 12, O proletariado*;
Abaixo, quadro 10, *The Internationale* (Otto Griebel, 1930)



Considerações finais

A proposta inicial desse trabalho era desenvolver um estudo do filme *Amarelo Manga*, destacando principalmente seus aspectos pictóricos relacionados ao grotesco, que aparece de maneira bastante veemente na obra. Sendo esta uma premissa pessoal, a observação do objeto e a própria pesquisa bibliográfica mostraram um novo caminho, revelando que o filme apresentava muito mais semelhanças com trabalhos pictóricos de estética expressionista do que com o puro grotesco em si.

A pintura seria, de início, uma base para o estudo histórico do grotesco na arte em geral – já que o cinema é ainda tão jovem – do que parte do objeto de estudo. No entanto, a leitura de autores como Jacques Aumont e Eisenstein revelaram um universo sincrético de Cinema e Pintura que iria muito além das questões óbvias que pretendíamos abordar, apresentando a montagem, a narrativa e tantos outros elementos como peças fundamentais para o estudo desta transtextualidade.

A pesquisa se mostrou bem sucedida no sentido de ter comprovado positivamente suas premissas e hipóteses. A dialética se desenvolve sob diversos ângulos, utilizando-se de vários elementos que podem atuar de maneiras diversas e com funções não originárias, o que abre grande espaço não só para a *aisthesis*, mas também para a sinestesia. A exemplo do citado, observamos como alguns recursos, tais quais a cor e o som, se revezam nas artes como transmissores semelhantes de informações, sensações e sentidos.

Algumas diferenças também foram constatadas, principalmente no que diz respeito ao tempo. Ele afasta o cinema da pintura em diversos aspectos, seja relacionado a sua produção, a sua apreciação, ou a sua narrativa. Mas em sentido contrário vem o espaço, que aproxima essas artes. Afirmo Aumont que “todo espaço é, ao menos virtualmente, marcado pelo narrativo.” (AUMONT, 2004, p.141). Identificada facilmente, em especial nos cinema ditos clássico-narrativos, a narrativa não parece tão clara na pintura, talvez por esta não conseguir exprimir um contínuo como o cinema. Mas ela é evidenciada através da cena – construída a partir da composição pictórica ou da montagem cinematográfica – que toma forma dentro do recorte de realidade possível a ambas as artes.

Uma das descobertas propiciadas pela pesquisa – que não figurava como uma das hipóteses iniciais fomentadoras das questões a responder, por este estudo – foi a

evidência de diálogo e paridade entre técnicas de composição das telas e a montagem cinematográfica, ou seja, a presença de características aparentemente particulares do cinema na pintura, conforme havia exposto Sergei Eisenstein. A revelação de aspectos cinematográficos em um veículo predecessor ao cinematógrafo ampliou as possibilidades dialéticas entre as artes. Mediante avaliação de elementos cromáticos, composição de cenas, além de revisão bibliografia relacionada e estudos de tópicos de outras disciplinas – tais como sociologia, filosofia, etc. -, foi identificada correlação positiva entre obras da escola expressionista de pintura e a obra *Amarelo Manga*. Uma reflexão acerca da relação existente entre os elementos e as temáticas com os autores revela também afinidades nos processos de concepção tanto do filme como das pinturas. Observamos como, baseados em determinado recorte de realidade, tanto o diretor como os pintores imprimem suas visões de mundo e suas marcas estéticas, tendo como resultados obras diferentes, mas igualmente incômodas e de apelo emocional.

As análises ensaísticas do último capítulo se mostraram bastante úteis não só para a constatação dos aspectos discutidos nos capítulos anteriores, mas também fazendo novas revelações. As pesquisas voltadas para outros campos de estudos das ciências humanas evidenciaram principalmente questões de similaridades temáticas, o que, inclusive, Kracauer encontrou no cinema expressionista alemão: a divisão da alma entre submissão e rebelião, em resposta ao medo da tirania e do caos, o que ele afirmou a partir extraindo dos filmes referências políticas e ideológicas, na forma de subtextos. (CÂNEPA, apud MASCARELLO, 2006, p.79). Acreditamos que esta constatação acerca da temática narrativa indicada por Kracauer constitui uma ponte sólida que parte da pintura expressionista, passando pelo cinema expressionista alemão, até chegar a suas novas adaptações ao cinema, a exemplo das evidências que apontamos no filme *Amarelo Manga*.

Concluimos, que, portanto, por aproximação e apropriação de temas e linguagem, o filme estabelece um diálogo direto com as pinturas expressionistas propostas. Evidentemente, a obra é adaptada, por via da força das exigências técnicas, à estrutura cinematográfica à qual se submete.

Amarelo Manga apresenta, em geral, muitas paridades com obras pictóricas de estética expressionista, o que pode nos levar a crer que esta tenha sido um nítida referência de Cláudio Assis para determinar suas escolhas estéticas. No entanto, as relações entre o filme e a pintura expressionista podem não derivar de escolhas

intencionais do diretor, assim como na maioria dos casos não são também percebidas conscientemente pelos espectadores. O objetivo deste trabalho foi analisar de que maneira essas analogias aparecem, e de que maneira atuam no processo final de apreensão de sentidos e na experiência estética vivida pelo apreciador.

Bibliografia

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

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. 13ª ed. Campinas, SP: Papyrus, 2006.

_____, Jacques. *O olho interminável. Cinema e Pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. 3ª ed. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

BATTISTONI FILHO, Duílio. *Pequena História da Arte*. 17 ed. Campinas: Papyrus, 2008.

BISCHOFF, Ulrich. *Edvard Munch: 1863 – 1944, Imagens de Vida e de Morte*. Cingapura: Taschen, 2006.

BLÁZQUEZ, Manuel López. *Amedeo Modigliani*. Barcelona: Polígrafa, 1997.

CANDIDO, Antônio. *O Discurso e a Cidade*. 3. ed., Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

CHAUÍ, Marilena. *Repressão sexual: essa nossa (des) conhecida*. 12ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

COBB, Noel. *O Mórvido e o Belo (Edvard Munch: o pintor da vida da alma moderna)*. Em <<http://www.rubedo.psc.br/Artigos/morbido.html>>. Acesso em: 05 de Outubro de 2011.

CUNHA, Sílvia. *Razão e Loucura: a perspectiva arqueológica de Michel Foucault*. Dissertação de Mestrado da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2002.

(<http://repositorio-aberto.up.pt/browse?type=author&value=Cunha%2C+S%C3%ADlvia+Maria+Fernandes+Vilarinho+da>). Acesso em: 12 de Novembro de 2011.

DUBE, Wolf-Dieter. *O Expressionismo*. São Paulo: Editora da USP, 1976.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, SP: Papyrus, 2004.

EISENSTEIN, Sergei. *O Sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____, Sergei. *A Forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002b.

ENGELS, Friedrich. *A origem da família, da propriedade privada e do Estado: texto integral*. 2. ed. São Paulo: Escala, [s.d.].

_____, Friedrich; MARX, Karl. *Manifesto do partido comunista*. São Paulo: Martin Claret, 2004.

ESAAK, Shelley. *Venus Pudica*. Em <http://arthistory.about.com/cs/glossaries/g/v_venus_pudica.htm>. Acesso em: 21 de Outubro de 2011.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. 7. ed. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

FÜHRER, Carlos D'ors; MARÍN, Carlos Morales, *Los genios de la pintura: Francisco de Goya*, Madrid: Sarpe, 1990.

GUIMARÃES, Luciano. *A cor como informação*. São Paulo: Ed. Anna Blume, 2004.

GUINSBURG, Jacob. *O Expressionismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

HERRERA, Mônica. *O filme impossível: o Filme de exibição de luz antes dos deslocamentos do cinema*. Em <<http://abrestetica.org.br/deslocamentos/d04.swf>> Acesso em: 12 de Novembro de 2011.

KADINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

KRYSTOF, Doris. *Amedeo Modigliani 1884 - 1920: a Poesia do Olhar*. Lisboa: Taschen, 1997.

MARIE, Rose; HAGEN, Rainer. *Francisco Goya 1746 – 1828*. Cingapura: Taschen, 2003.

MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2007.

MASCARELLO, Fernando.(org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papirus: 2006.

METZ, Christian. *O Significante Imaginário*. Psicanálise e Cinema. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

NAZÁRIO, Luiz. *De Caligari a Lili Marlene: Cinema Alemão*. 1ª ed. São Paulo: Global, 1983.

OSTROWER, Fayga. *Goya: artista revolucionário e humanista*. São Paulo: Editora Imaginário, 1997.

RUSSO, Martín Ernesto (Tradutor). *Coleção Grandes Mestres da Pintura*. [coordenação e organização Folha de São Paulo], Barueri, SP: Editorial Sol 90, 2002.

SCHNEIDER, Delmar E. (Tradutor). *História do Cinema Alemão*. Instituto Goethe no Brasil. 1975.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. F. Mascarello. Campinas, SP: Papyrus, 2006.

XAVIER, Ismael (org.) *A Experiência do Cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme. 1983.

Ficha técnica

Título original: Amarelo Manga

Título em inglês: Mango Yellow

Gênero: Ficção

Subgênero: Drama

Duração: 100 min.

Lançamento(Brasil): 2003

Distribuição: Riofilme

Direção: Cláudio Assis

Roteiro: Hilton Lacerda

Elenco Principal: Matheus Nachtergaele (Dunga), Dira Paes (Kika), Chico Diaz (Wellington Kanibal), Jonas Bloch (Isaac), Leona Cavalli (Lígia), Conceição Camarotti (Dona Aurora), Cosme Prezado Soares (Seu Bianor), Everaldo Pontes (Rabecão), Magdale Alves (Deise), Jones Melo (Padre).

Assistente de direção: Júlia Moraes

Continuista: Cecília Araújo

Produtora: Olhos de Cão Produções Cinematográficas

Co-produtora: Parabólica Brazil

Produção Executiva: Marcello Maia e Paulo Sacramento

Direção de Produção: Maria Odete Parente

Música: Jorge du Peixe e Lúcio Maia

Direção de Fotografia: Walter Carvalho

Operador de Câmera: Walter Carvalho

Assistente de Câmera: Lula Carvalho e Pablo Baião

Montagem e edição: Paulo Sacramento

Direção de arte: Renata Pinheiro

Figurino: Andrea Monteiro

Técnico de Som direto: Louis Robin

Edição de Som: Ricardo Reis

Trilha: Jorge du Peixe e Lúcio Maia

Mixagem: Armando Torres Jr.

Fonte: <<http://www.programadorabrasil.org.br/filme/148/>> Acesso em: 21 de Novembro de 2011.

