

Figura 47 – “A Divina Comédia” (Gustave Doré - 1892)

Canto XXXI

Dante e Virgílio chegam ao poço dos gigantes, onde o gigante Anteu, que na mitologia grega era exímio caçador de leões e fora morto por Hércules, coloca os poetas em sua mão e lentamente os carrega ao Nono e último Círculo, onde encontram-se Judas e Lúcifer.

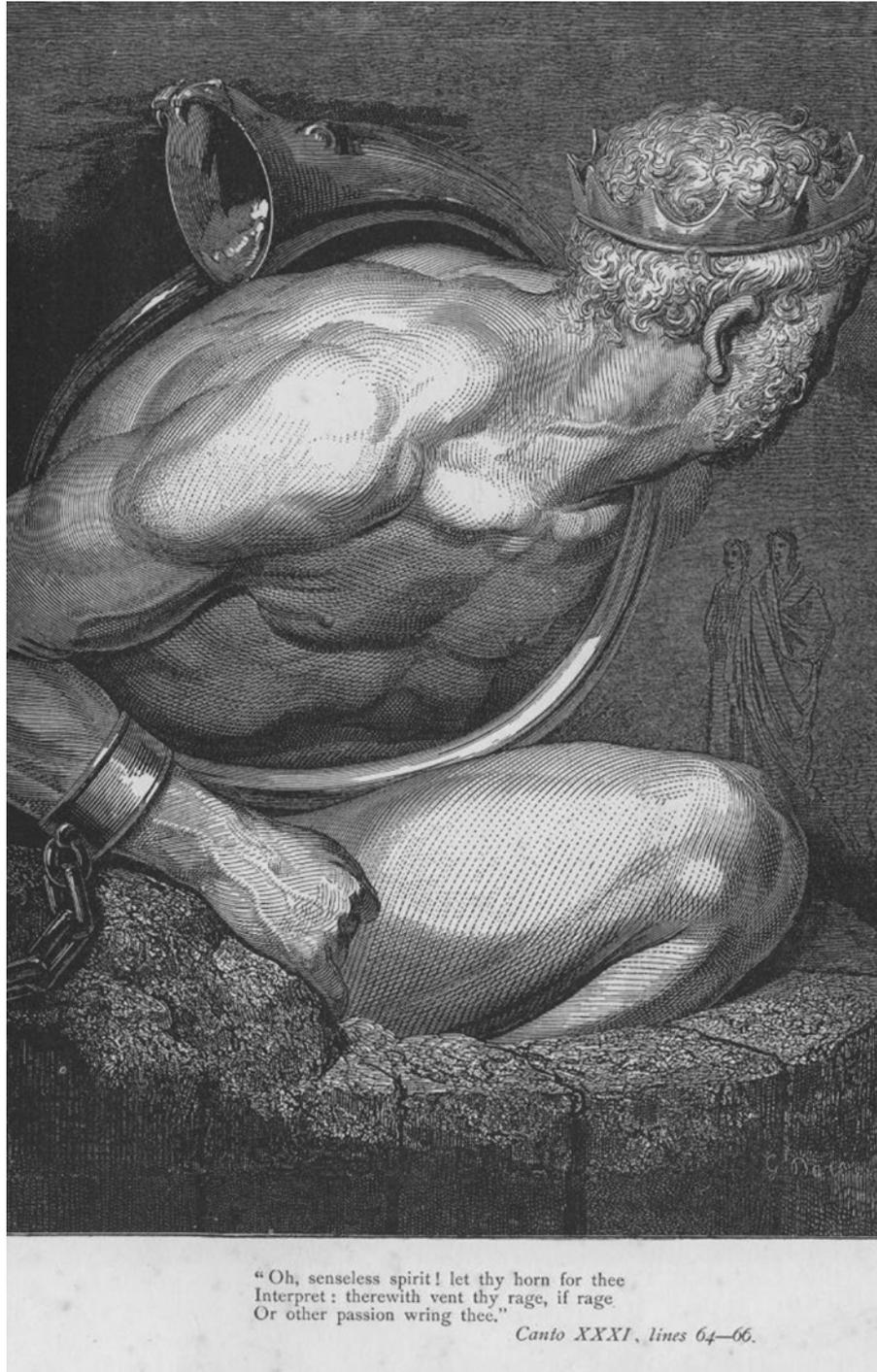
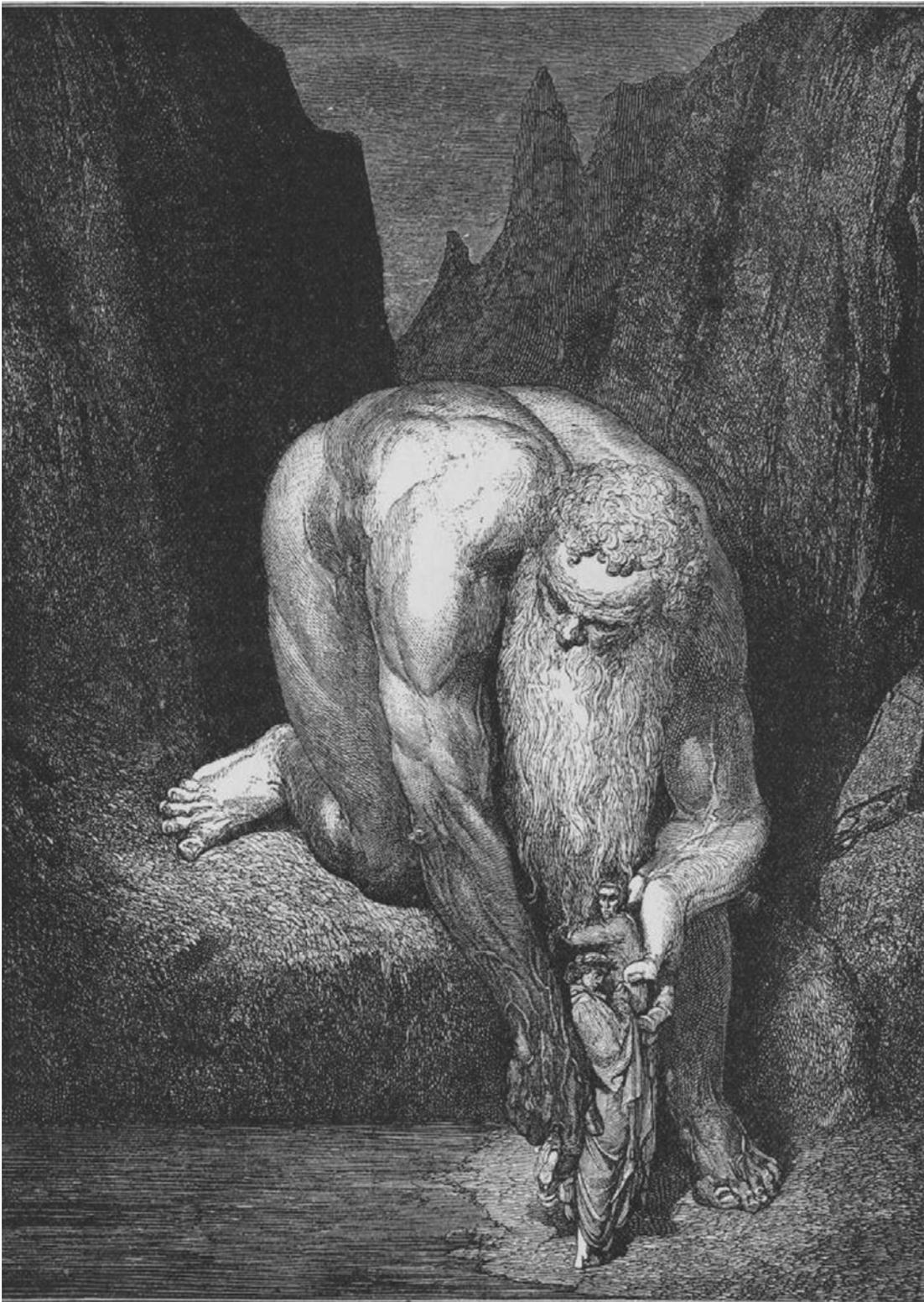


Figura 48 – “A Divina Comédia” (Gustave Doré - 1892)

assim julguei Anteu ante ameaça / de se inclinar também; e nesta hora /
 anseio de outra estrada já me abraça;

mas levemente, ao fundo que devora / a Lúcifer e Judas, nos pousou; /
 corpo inclinado, fez pouca demora:

como o mastro de um barco, se elevou. (ALIGHIERI, tradução de
 WANDERLEY, 2004).



Yet in the abyss,
That Lucifer with Judas low ingulfs,
Lightly he placed us.

Canto XXXI., lines 133—135.

Figura 49 – “A Divina Comédia” (Gustave Doré - 1892)

Canto XXXII

Os dois poetas chegam ao Nono Círculo, à planície da Caína, onde estão os que traíram os do próprio sangue, no primeiro recinto; e os que traíram a pátria, no segundo recinto, a Antenora. Aqui os apenados se encontram imersos em rio de gelo apenas com a cabeça para fora. Dante se depara com antigos inimigos de Florença.

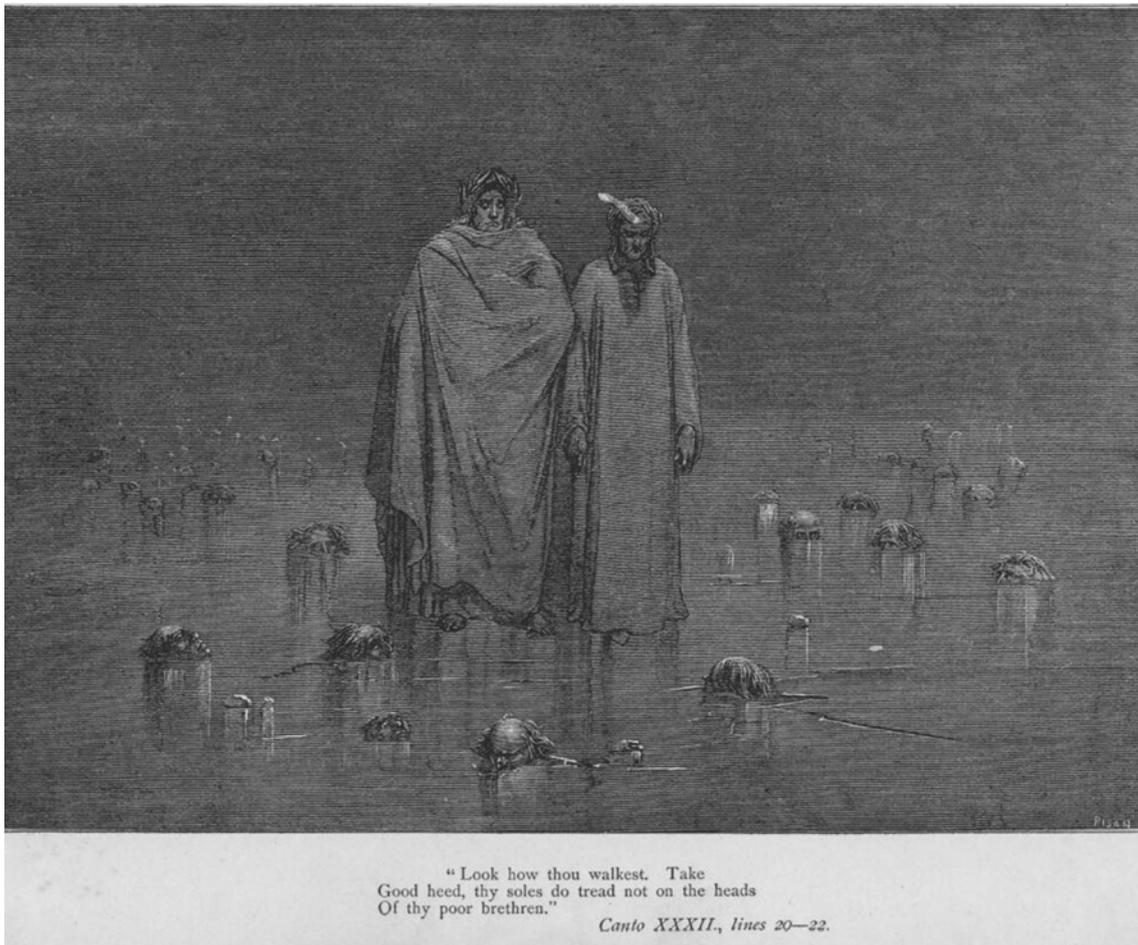


Figura 50 – “A Divina Comédia” (Gustave Doré - 1892)

ouvi dizer: “Cuida o teu passo adiante! / Vê que não pise a planta do teu pé / sobre os irmãos, os pobres suplicantes!”

Assim voltei-me no meu corpo até / ver sob os pés um lago que gelado / mais parece que é vidro e água não é (ALIGHIERI, tradução de WANDERLEY, 2004, p.386).

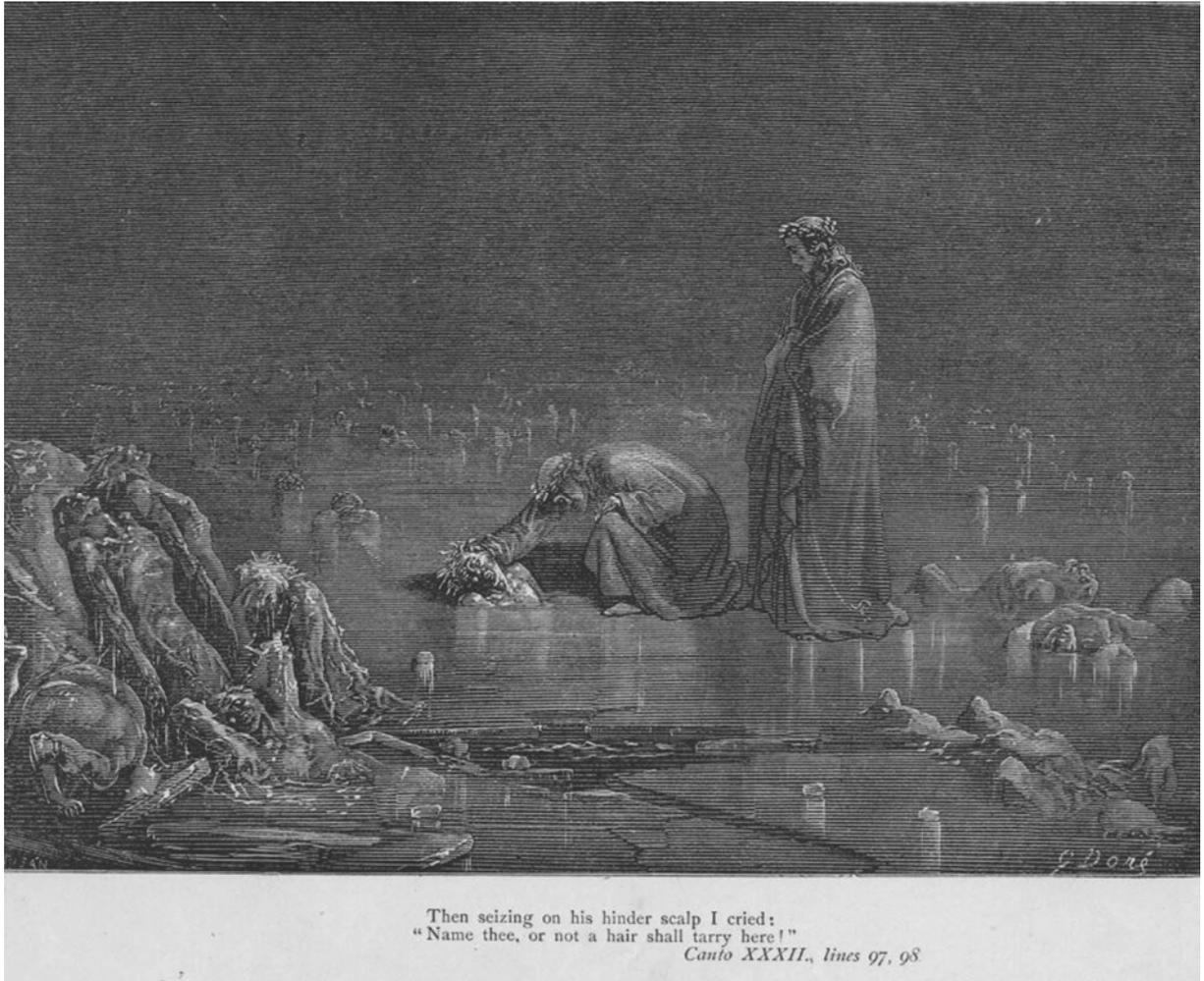


Figura 51 – “A Divina Comédia” (Gustave Doré - 1892)

Canto XXXIII

Na Antenora os poetas encontram uma cabeça que devora outra a seu lado. São o Conde Ugolino e o Arcebispo Rogério. Ugolino teria sido trancafiado, por ordem do arcebispo, em uma torre junto com os quatro filhos até que morressem todos de fome.

Dante e Virgílio chegam à próxima estância (Ptoloméia), onde encontram uma nova casta de pecadores com as cabeças voltadas para trás, as lágrimas que lhes escorrem congelam e vendam os olhos.

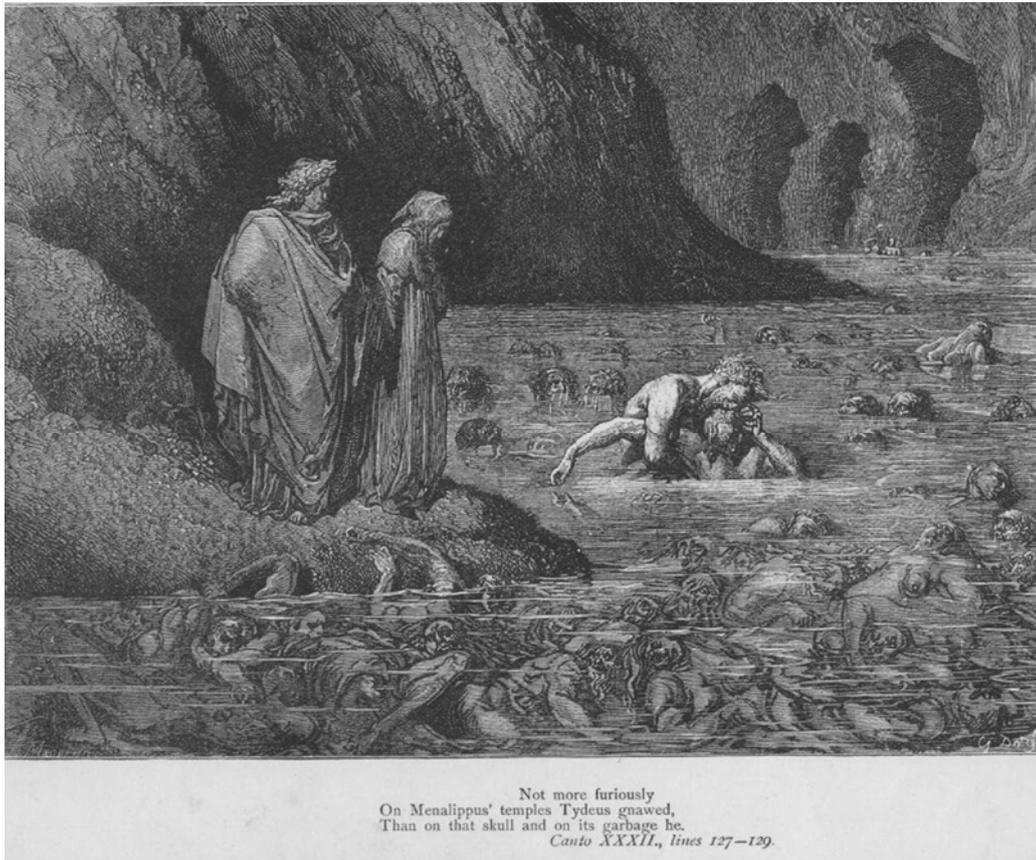
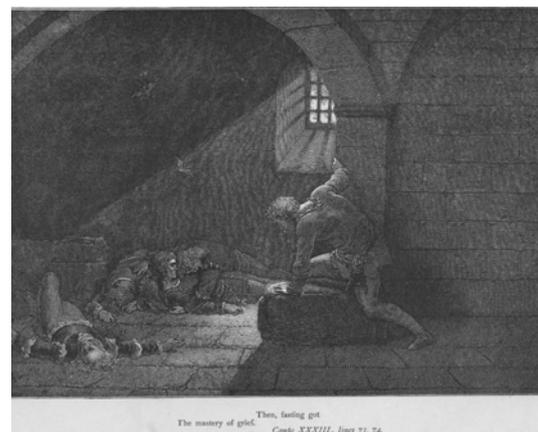
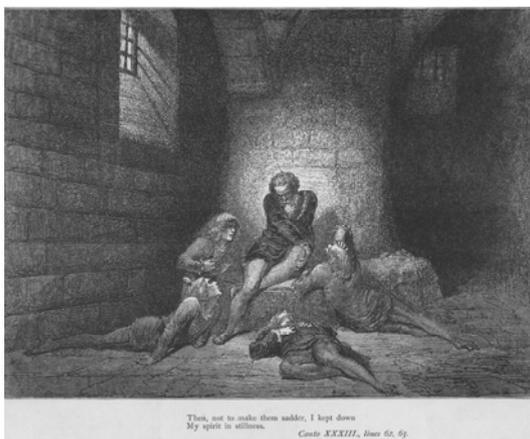


Figura 52 – “A Divina Comédia” (Gustave Doré - 1892)

Deves saber que fui Conde Ugolino, / e aqui Ruggieri, arcebispo, aprecia; /
eis por que contra ele assim me inclino:

por efeito de sua vilania / eu que o acreditei, me vi detido / e logo morto,
como já sabias (ALIGHIERI, tradução de WANDERLEY, 2004, p.395).

Figuras 53 e 54 – “A Divina Comédia” (Gustave Doré - 1892)



Canto XXXIV

Os dois poetas chegam ao quarto recinto do Nono Círculo, a Judeca, onde estão os traidores de chefes e benfeitores.

Corpos arqueados e de cabeça para baixo são vistos em meio ao gelo, quando Virgílio avisa a Dante que arme o espírito, pois logo avistarão Lúcifer.

Dante fica espantado com a imensidão de Lúcifer e suas três faces: uma vermelha, outra amarelada e a última, escura, como “a da gente nascida e afeita à terra onde o Nilo tem seu curso”. Sob cada face, duas asas de morcego continuamente agitadas produziam o vento que congela o Cocito. Dos seis olhos escorriam lágrimas, e em cada boca mastigava um pecador, com as garras dilacerava seus corpos. Na boca vermelha mastigava Judas Iscariotes, na amarelada, Cássio, e na negra, Bruto.

Virgílio segura Dante, e sobem pelas costas peludas de Lúcifer até deixarem o Inferno por uma fenda na rocha. Virgílio explica que passaram de um hemisfério a outro.

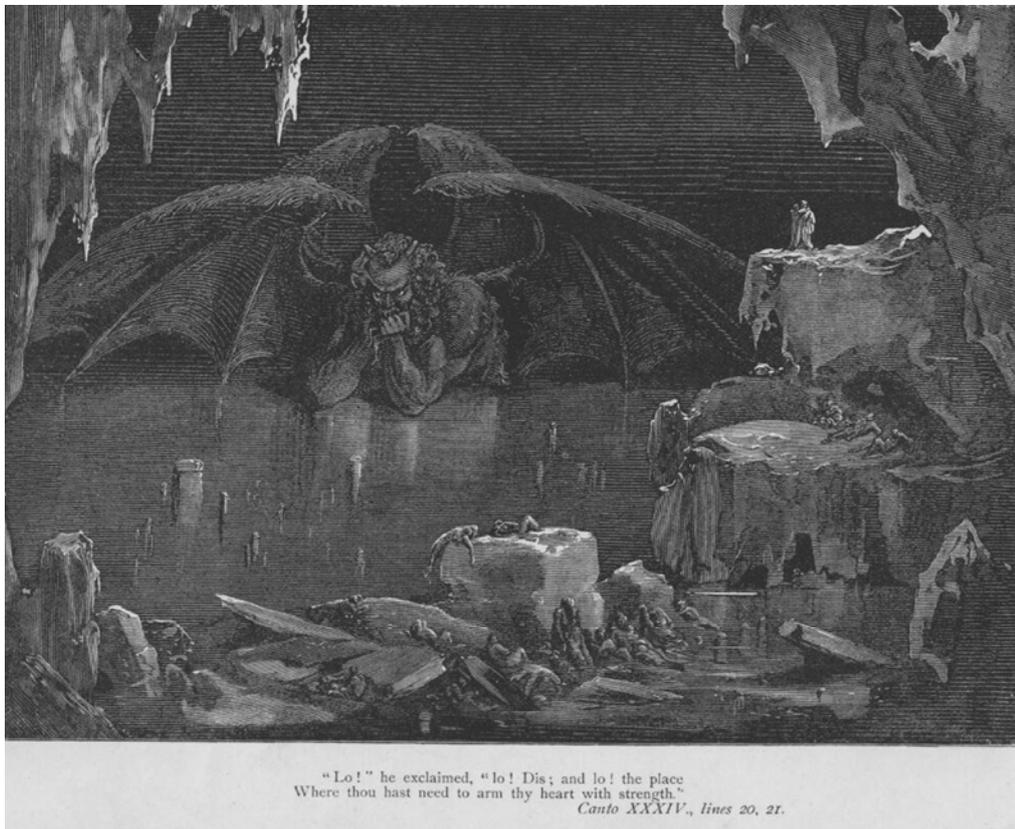


Figura 55 – “A Divina Comédia” (Gustave Doré - 1892)

Quanto eu fiquei, leitor, gelado e tonto, / não peças que eu descreva, que eu me esquivo: / não há palavras para tal confronto.

Eu não morri, mas não estava vivo; / pensa tu mesmo, se és imaginoso, / quanto ir sem vida ou morte é aflitivo (ALIGHIERI, tradução de WANDERLEY, 2004, p.408).

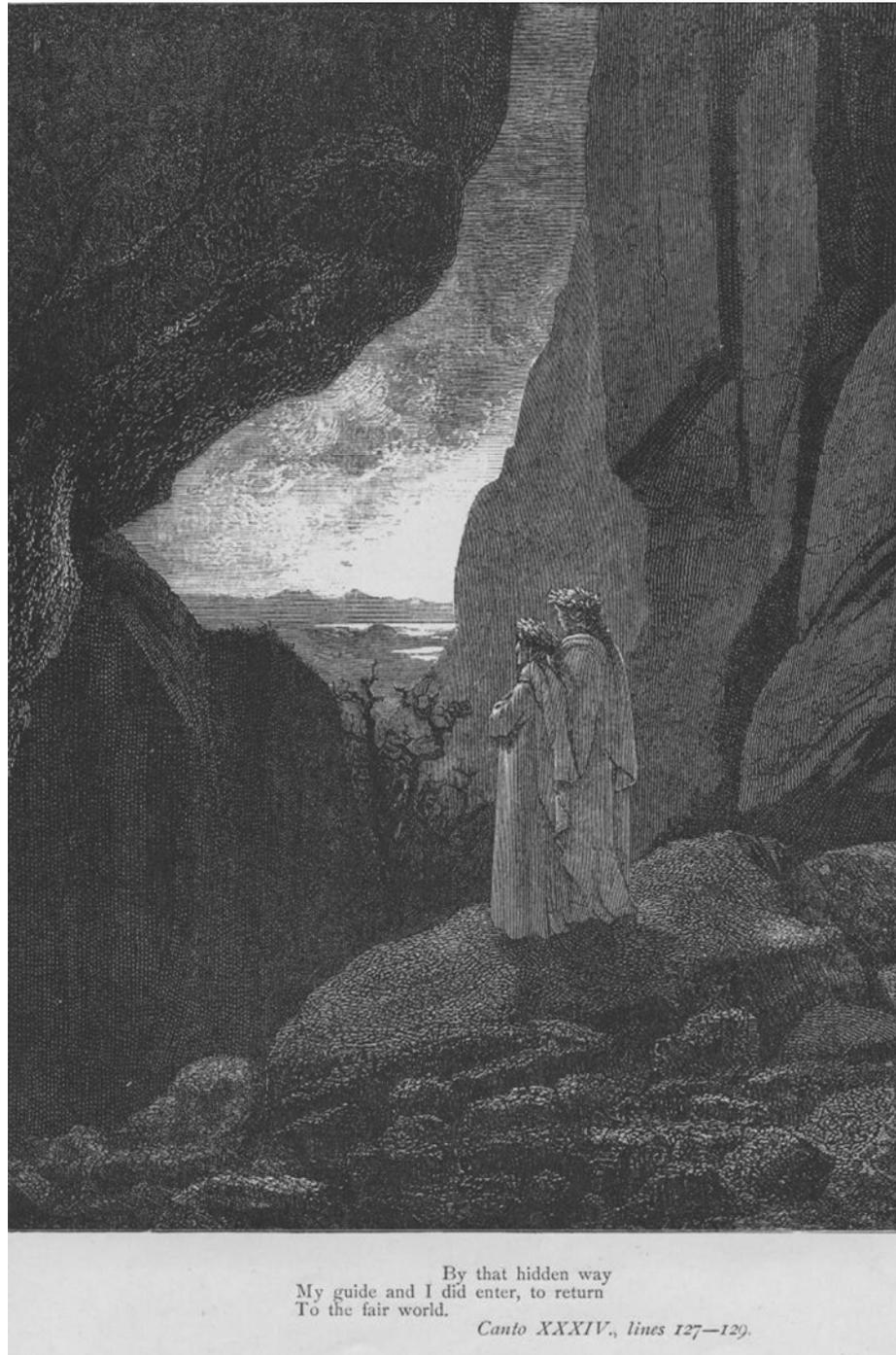


Figura 56 – “A Divina Comédia” (Gustave Doré - 1892)

1.3- “A Divina Comédia”

Entre 1301 e 1320, Dante Alighieri escreve a “Comédia”, como é inicialmente chamada a obra até receber o adjetivo de “Divina”, quando o escritor e biógrafo Giovanni Boccaccio inicia o *Lectura Dantis*, um rito quase canônico de ler e interpretar os escritos de Dante em praça pública. Nasce, assim, “A Divina Comédia”, que vai se propagar pela tradição oral até que se confeccionem os primeiros manuscritos. Com o epíteto de “Divina” é produzida na forma impressa, pela primeira vez, na edição veneziana de 1555.

Construída sob uma rígida simetria, “A Divina Comédia” é composta de três partes, contendo cem cantos divididos em três estrofes cada, num total de 14.233 versos. “Purgatório” e “Paraíso” possuem 33 cantos, e o “Inferno”, 34, sendo que cada uma das três partes termina com a palavra *stelle*, estrela.

Chamada de *terza rima* ou cadeia infinita, o poema se organiza da seguinte forma: a primeira linha de uma estrofe rima com a terceira, sendo que a linha central do terceto rima com o primeiro e terceiro versos da estrofe seguinte, e assim por diante. Cada terceto antecipa o som que virá no próximo, construindo, assim, um movimento ininterrupto, como podemos ver nos primeiros versos do Inferno:

Nel mezzo del camin di nostra vita
Mi ritrovai per una selva oscura
Che la diritta via era smarrita.

Ahi quanto a dir qual era è cosa dura
Esta selva selvaggia e aspra e forte
Che nel pensier rinnova la paura!

Tant'è amara che poço è piú morte;
Ma per trattar del ben ch'íí vi trovai,
Diró de l'altre cose ch'íí v'ho scorte.
(ALIGHIERI, online).

A propagação, facilitada pela *terza rima*, que o poema de Dante alcançou antes mesmo de se tornar livro pode ser entendida do ponto de vista da formação de

um imaginário coletivo em relação ao universo sonoro, imagético e verbal, da forma como nos explica Juremir Machado da Silva:

O imaginário social estrutura-se principalmente por contágio: aceitação do modelo do outro (lógica tribal), disseminação (igualdade na diferença) e imitação (distinção do todo por difusão de uma parte). No imaginário há sempre desvio. No desvio há potencialidade de canonização. O imaginário explica o “eu” (parte) no “outro” (todo). Mostra como se permanece individual no grupo e grupal na cultura (SILVA, 2006, p. 13-14).

Com o hábito da poesia oral, uma tecnologia do imaginário ainda em estado limpo, formaram-se grandes grupos de admiradores da “Comédia”, fazendo com que esta recebesse o epíteto de “Divina”, até tornar-se livro. Mas em sua fase primária pode ser vista como uma tecnologia ainda leve, “quase artesanal do ponto de vista da interferência nos imaginários” (SILVA, 2006).

A escolha da língua, como também do tipo de estruturação do poema, contribuíram muito para que “A Divina Comédia” se popularizasse através da repetição oral, por se aproximar da fala humana.

A não ser quando um sentido pouco freqüente pede uma expressão especial, as orações são simples e claras. Raras vezes se afastam de uma estrutura natural por exigência de metro ou rima. Elas se encaixam na intrincada *terza rima* como se essa fora o ritmo natural da fala humana (AUERBACH, 1997, p. 124).

O livro evoca a formação simbólica mais complexa e, com o crescimento populacional, passou a uma fase industrial, “poluente” (SILVA, 2006, p. 68) em termos materiais e imaginários.

A popularização da “Divina Comédia” deve-se ainda ao fato de que Dante aliava tradição e cultura a imagens do cotidiano. Para ele o conhecimento deveria estar disponível aos comuns, e é por isso que a escolha da linguagem vulgar em detrimento do erudito latim vai imprimir popularidade à obra.

O mais alto conhecimento deveria ser posto diante dos olhos de todos os homens, e é só recorrendo à linguagem de todo dia e à vida do homem comum que poderia o poeta moldar um estilo sublime capaz de expressão universal. E foi assim que Dante fundou a literatura nacional do seu país e, com ela, o elevado estilo europeu subjacente à literatura de todas as línguas nacionais (AUERBACH, 1997, p. 124).

Já em relação a ser uma comédia, Dante defende em carta escrita a Casagrande della Scala a explicação de que se tratava de um poema que se concluía de forma “serena e jubilosa no paraíso”. Conforme Zilles:

Dante explica ter chamado o poema de comédia por sua ação dramática e terrível no inferno se concluir serena e jubilosa no paraíso. Além disso, argumenta Dante, foi escrito em língua vulgar (italiano) e não em latim, língua usada para a tragédia. Com isso Dante torna-se o criador da língua italiana, sendo, de um lado, o maior expoente literário da visão escolástica e, de outro, o primeiro grande escritor do Renascimento italiano (ZILLES, 1988, p. 58).

A Divina Comédia é, de forma alegórica, o enfrentamento entre o homem e suas fraquezas. Um caminho a ser seguido rumo à purificação e à plena libertação espiritual. Trata-se de uma poética sobre o destino de Dante, bem como o de toda a Humanidade, pela passagem na transitoriedade da vida terrena. Assim o imaginário de um indivíduo passa a ser coletivo.

Durante essa passagem, o homem conta com o livre-arbítrio, e é através deste que ele se conduzirá de forma ética ou não, segundo o sistema criado por Dante e que culminará na inclusão de cada criatura em um dos três, Inferno, Purgatório ou Paraíso.

Só o homem é dotado de livre-arbítrio, faculdade composta de intelecto e vontade, a qual estreitamente ligada à disposição natural e, portanto, sempre individual, se projeta mais além. E é essa faculdade que o conduz, no curso de sua vida terrena, a amar da forma certa ou da errada decidindo, assim, o seu destino. No sistema ético que ele constrói, sobre as fundações dessa concepção, Dante acompanha a *Ética a Nicômaco* [de Aristóteles] segundo santo Tomás de Aquino² (AUERBACH, 1997, p. 133).

A relação de Dante com a filosofia não se deu durante a escritura da “Divina Comédia”, mas enquanto escrevia o *Il Convivio*, sendo muito influenciado por Boécio, Cícero, Aristóteles e Tomás de Aquino. Ele filosofava por uma necessidade interior de compreensão da própria realidade que inventava. Dante não era um filósofo original. Sua originalidade estava em aliar diferentes pensamentos desde os clássicos até os de sua época, e essa variedade transparece em sua obra.

² Essa exposição da ética de Aristóteles teria sido publicada por seu filho, Nicômaco, donde o nome. Os comentários de santo Tomás de Aquino estão em *In decem libros Ethicorum expositio*, obra de 1271 – 72 (N. do T.).

Só um poeta poderia levar a bom termo uma tentativa de concordância dessa espécie. Porque o tomismo é racional e, mesmo em assuntos filosóficos, hostil a institucionalismo; já o misticismo do *stil nuovo* era sensual e poético de origem e culminava na revelação estática. De começo, o único recurso que Dante tinha para dar forma poética a doutrinas filosóficas ou para enformar misticismo sensual em termos de doutrina, consistia no mesmo tipo de reinterpretação que o espiritualismo vulgar vinha levando avante havia séculos (Idem, 1997, p. 94).

A visão do outro mundo e a jornada para o além eram uma tradição comum na Idade Média, mas Dante inovou misturando os clássicos à história, filosofia e mitologia.

Os modelos literários medievais não estão na gênese da “Divina Comédia”, Dante buscou inspiração em personalidades que admirava. No segundo canto do Inferno, ele menciona Enéias e São Paulo como tendo ambos recebido a graça de empreenderem a mesma jornada antes dele.

Ele considerava como seus legítimos precursores só grandes homens cuja visão representou um momento decisivo da história. Se ele estava familiarizado com qualquer das visões medievais do além, certamente não as tinha em mente quando empreendeu a composição da *Comédia* nem as tomou por modelo (AUERBACH, 1997, p. 106).

A separação entre corpo e alma - e o destino desta - possuem diferentes visões, e na Divina Comédia essa questão será tratada de forma original. No entanto, uma visão sucede à outra carregando elementos imaginários comuns.

Um sistema sociocultural imaginário destaca-se de um conjunto mais vasto e contém os conjuntos mais restritos. E assim ao infinito. Um imaginário social, mitológico, religioso, ético e artístico sempre tem um pai, mãe e filhos... (DURAND, 1998, p. 104).

No mundo cristão tradicional a alma não enfrenta seu destino final em seguida da sua morte e, sim, no Juízo Final, no período intermediário a alma fica separada do corpo em suspensão. No entanto, Santo Tomás ensina que “as almas (à exceção das que precisam de purificação no Purgatório) chegam logo depois da morte ao destino final, a elas reservado em conformidade com suas transgressões *voluntárias* da lei de Deus” (AUERBACH, 1997). No Juízo Final as recompensas, bem como os sofrimentos, seriam aumentados devido a união com seus corpos. Essa visão fez com que Santo Tomás se chocasse com a noção aristotélica de uma união substancial entre corpo e alma.

Santo Tomás se viu forçado a negar à alma nesse estágio a *perfectio naturae*, ou perfeição natural, que ela deveria ter como forma [no sentido aristotélico] natural do corpo. Todavia, como princípio subsistente (por não ser parte do corpo, mas forma [no sentido aristotélico]), ela retém seu ser, sua natureza, depois de separada do corpo destruído (AUERBACH, 1997, p. 106).



Figura 57

**Pintura da Fase Catacumbária, século III d.C.
“Os três homens na fornalha ardente”**

Para Virgílio não existe destino final em outro mundo para as almas. Estas devem retornar numa nova existência terrena reencarnando em novos corpos. “Isso cria um *background* inteiramente diferente. Permitindo à mesma alma viver muitas vidas na terra em diferentes corpos” (AUERBACH, 1997).

A transmigração destrói tanto o drama cristão de um único termo de vida na terra, no qual a decisão tem de ser tomada, e a inelutável unidade da personalidade, a forma de destino comuns à alma e ao corpo, atestadas na doutrina da ressurreição (Idem, p. 114).

No entanto, é na poética de Virgílio que Dante vai se inspirar. É o encontro de Enéias vivo com a rainha morta, abandonada por ele, que vai configurar a imagem intentada por Dante ao se encontrar com sua Beatriz. Esse exemplo de poesia sentimental, que Dante conhecia, deve ter-lhe causado grande impressão. Embora não sendo correto considerar que a obra de Virgílio influenciou Dante, podemos dizer que este modificou e incorporou um elemento virgiliano à “Comédia”.

Virgílio, o poeta que glorificou o império romano e profetizou a vinda de Cristo, se tornou seu guia; o livro VI da *Eneida* se fez autêntica verdade poética, e Enéias, seu verdadeiro precursor na rota misteriosa através do outro mundo (...) (Ibidem, p. 114).

Já, para Dante, a questão da alma e do corpo não é o ponto crucial do poema, e o cenário onde ele acontece é que encerra seu valor poético. A impressão de realidade evoca os valores éticos da mensagem dantesca.

É a preservação da personalidade do homem que traz o diferencial para com as outras visões do além.

O que distingue radicalmente a *Comédia* de todas as outras visões do além é que nela a unidade da personalidade do homem é preservada e fixada. O cenário da ação se torna assim a fonte do seu valor poético, da sua verdade infinita, da qualidade de evidência direta, empírica, que nos faz sentir que tudo o que acontece neste mundo é para nós real, e crível, e relevante. O mundo terreno está inscrito no outro mundo da *Comédia* (AUERBACH, 1997, p. 115).

A descrição minuciosa dos cenários, seus diálogos que alternam fatos reais com narrativas míticas e sua conseqüente ambientação conferem à obra um efeito de verossimilhança. Na reflexão de Auerbach:

Independente da plausibilidade, ele os faz tão claros e palpáveis que a questão da verossimilhança só ocorre ao leitor numa reflexão subsequente (...) Ao meu ver a descrição de uma coisa pode ser convincente mesmo que a coisa jamais tenha sido vista e independentemente do fato de ser ela ou não verossímil. Nós nos lembramos, por exemplo, de uma gravura de Rembrandt que representa a ceia de Emaús. Trata-se de uma boa imitação da vida porque mesmo um incrêdo, tocado pela evidência do que vê, é forçado a sentir-se diante de um acontecimento miraculoso (Idem, 1997, p. 14).

O que se depreende, de fato, é que o jogo sógnico usado por Alighieri, somado à métrica redundante da Divina Comédia, foi responsável pela construção de um novo imaginário acerca do inferno - que influenciou outros imaginários ao longo de séculos.

1.4 - 700 anos de “Divina Comédia”, uma herança visual

Segundo Zilles (1988), “a Divina Comédia é o maior poema narrativo que o mundo cristão medieval ofereceu à posteridade”. Através do poema de Dante, podemos observar como a mistura de elementos clássicos da cultura grega e românica se somaram à filosofia e a elementos teológicos da cultura cristã. As alegorias de Dante para o Inferno são elaboradas a partir de um pensamento herdado, mas através de sua reinterpretação do universo infernal tomaram outros sentidos, alimentando o imaginário popular. Por não ter acesso a manuscritos nem a livros, após a invenção da imprensa, foi através da oralidade que “A Divina Comédia” se disseminou entre o povo.

Mais do que uma questão de imaginário grupal, formado a partir do *Lectura Dantis*, o poema de Alighieri foi responsável pela adoção do *vulgato* como língua na Itália até transformar-se em italiano.

Dante inventa uma língua italiana que não existia daquela forma específica. Esta invenção da língua servirá de modelo e terá exemplos diversos, como os contemporâneos Giovanni Boccaccio e Francesco Petrarca, tão diferentes em estilo e registro de linguagem. A língua italiana virá a ser submetida a várias reformas posteriormente, no século XVI e no século XIX, até tornar-se a língua de um novo Estado, a Itália de 1860 (LOMBARDI, 2006, p. 22).

Ainda sobre a construção de um novo idioma, pode-se dizer que junto com a linguagem lançada por Dante e asseverado por suas metáforas textuais, um modelo de sociedade foi esboçado com uma ética particular. “A língua de Dante, modelo para toda uma tradição, repetida, copiada, recitada. Como um livro sagrado” (LOMBARDI, 2006).

Dessa forma, por “contágio” (SILVA, 2006) o *vulgato* foi formando vínculo social até transformar-se em língua num processo que podemos exemplificar através do “laço social” (MAFFESOLI), como vemos:

O laço social serve de vínculo à vida em sociedade. Porém só se atualiza pela força de valores partilhados, de imagens reverenciadas em conjunto e de sentimentos e afetos intensificados pela comunhão. Não há laço social sem imaginário. O nó entre o laço social e imaginário, em sociedades marcadas pela contradição e pelo conflito, depende do paradigma da complexidade: concilia-se o inconciliável nas vivências de cada dia. Na

abstração racional, o contraditório deve ser expurgado. No concreto das práticas cotidianas, o paradoxo alimenta os imaginários (SILVA, 2006, p. 21).

As cidades italianas à época de Dante viviam em constante confronto, como é o caso da Florença³, cidade do poeta (dividida entre Guelfos e Gibelinos)⁴. Esses confrontos, bem como questões éticas da igreja na Idade Média, formam o corpo do Inferno Dantesco. Assim, “A Divina Comédia” serve como um recorte da realidade na qual foi produzida.

Ela [Divina Comédia] se trata de uma crítica à sociedade de Florença da época, sendo os principais alvos da feroz lãbia do escritor a nobreza da região – incluindo aí príncipes e reis – e os membros do Clero, de modo que nem o Papa se salva do terrível inferno imaginado pelo autor. Em sua obra, o local mais destacado dentre os que o personagem-autor visita é o inferno, local em que ele encontra mais pessoas conhecidas e o qual trabalha mais exaustivamente (CAPPELLARI, 2007, p. 196).

Mesmo situado dentro do contexto medieval, Dante pode ser considerado um precursor do humanismo, ainda que, oficialmente, este tenha sido fundado no século XV. Ainda assim, “os séculos finais da Era Medieval já apresentavam as insatisfações sociais que levaram ao Renascimento, à Reforma e, posteriormente, ao Iluminismo” (CAPPELLARI, 2007).

Pode-se dizer que a “literatura de testemunho” teve e tem até hoje o Inferno como modelo. Autores como Primo Lévi, que relataram a vida em campos de

Figura 58

**Ilustração para o Canto XVIII do Inferno
(Sandro Botticelli)**



³ Florença era a capital econômica da península italiana, a Itália ainda não existia.

⁴ Florença na época de Dante era uma cidade-Estado cuja vida política foi marcada pelas disputas entre dois partidos de origem alemã que expressavam o conflito entre o Sacro Império Romano-Germânico e o Papa.

concentração da Segunda Guerra Mundial, tiveram o inferno dantesco como parâmetro. Uma visão sombria do que ocorre em total ausência de humanismo, como Alighieri já apontava.

As terríveis alegorias, as metáforas sombrias, as descrições horripilantes dos tormentos sofridos pelos apenados fazem parte do imaginário medieval.

Todavia, o pensamento místico e teológico da época tinha que justificar de algum modo a presença de tais monstros na criação, e escolhe dois caminhos. De um lado, inserindo-os na grande tradição do simbolismo universal. Partindo de São Paulo, para quem as coisas sobrenaturais são vistas assim em *aenigmaté*, isto é, de forma alusiva e simbólica, infere-se a idéia de que cada ser mundano, animal, planta ou pedra que seja, tem uma significação moral (que nos ensina virtudes e vícios) ou alegórica, ou seja, simboliza de sua forma ou de seus comportamentos, realidades sobrenaturais (ECO, 2004, p. 143).

Detalhadamente visual e, sobretudo, simbólica, “A Divina Comédia” vai ser reinterpretada de forma intertextual até a contemporaneidade. A partir desse detalhamento imagético que o texto “testemunhal” de Alighieri produziu é que se deu início ao universo da visualidade dantesca.

O que é chamado na obra de Dante como “literatura de testemunho”, pela riqueza de detalhes, pode-se relacionar com o *trompe-l’oeil* da pintura.

Trompe-l’oeil é um estilo de pintura no qual a imagem é representada com um intencional grau de detalhes realísticos, conseguido graças ao uso da perspectiva e do claro-escuro, com o propósito de iludir o espectador, levando-o a pensar que se trata de algo real em três dimensões (MARCONDES, 1998, p. 158).

Essa ilusão do real, exposta, acima, por Marcondes, é o que confere ao Inferno dantesco a verossimilhança que encantou a sociedade da época e possibilitou que, através da oralidade, fosse retransmitida e traduzida visualmente até os dias de hoje em obras pictóricas, musicais e cinematográficas.

Algumas dessas reinterpretações serão comentadas nos capítulos que se seguem, dentro deste trabalho.

Figura 59 – Colagem feita com imagens do “Reino I – Nossa Música”



Capítulo 2

Pintura e Godard

Entre o final da década de 50 e o início de 60 o panorama do cinema começa a ser alterado. Embora ainda não se percebesse nada na superfície, na penumbra dos clubes de cinema já havia uma insatisfação, um desejo de mudança, uma busca pelo novo. Novos enquadramentos, novos diálogos, novas formas de montagem... qualquer coisa que se mostrasse “nova”. Um novo enfoque crítico para filmes.

Em torno da discussão deste “novo”, reuniam-se jovens e cineastas, que na verdade eram críticos de cinema, e a ordem era “fazer diferente”. Essa força que ao mesmo tempo destrói e constrói pode ser bem entendida nas palavras de Benjamin:

O caráter destrutivo conhece apenas uma palavra de ordem: abrir espaço; apenas uma atividade, desocupar. Sua necessidade de ar fresco e espaço livre é mais forte do que qualquer ódio. O caráter destrutivo é jovem e alegre. Pois destruir rejuvenesce, porque tira do caminho as marcas de nossa própria idade; (...) (BENJAMIN, 1972, IV.I, p. 396-7).

O cenário que, agora, se configura localiza-se na França, quando um jovem chamado François Truffaut escreve na revista “Cahiers Du Cinéma”, editada por André Bazin, um texto questionando o cinema francês. Truffaut bradava por uma maneira mais livre de fazer cinema: locações externas e menos restrições dos estúdios e roteiristas. Enfim, uma verdadeira Revolução Cinematográfica que se

traduzia em uma teoria autoral, o chamado cinema de autor, no qual a direção é quem dá a autoria para a obra.

Capitaneando essa teoria estava Truffaut, e em 1954 surgia a “Nouvelle Vague”. Esse movimento, que depois se tornará célebre em todo o mundo, defendia que o filme deveria mostrar uma visão de mundo, preferencialmente a do diretor, tornando a obra uma construção individual e com uma subjetividade característica de cada autor.

A equipe de críticos da “Cahiers Du Cinéma” se lançou a fazer filmes. Truffaut, Claude Chabrol, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard e Eric Rohmer, entre outros, apostaram numa nova forma de fazer cinema, e, quando o financiamento começou a ser facilitado com o sucesso de alguns filmes, a nova escola se firmou e começou a dar frutos.

Em 1959, Truffaut (como crítico) foi oficialmente banido do Festival de Cannes, por causa de seus escritos impiedosos, mas seu filme *Les Quatre Cents Coups* (Melhor Diretor), juntamente com *Orfeu Negro* de Marcel Camus (Grand Prix) e *Hiroshima, Mon Amour* de Alain Resnais (Prêmio Internacional da Crítica), deu à França a varredura de três importantes prêmios do Festival. Nos anos seguintes, a história da indústria francesa foi transformada por esse surgimento de novos diretores, atores e idéias. Truffaut, Godard, Chabrol, Rivette, Rohmer e Resnais estavam, claro, no centro desse movimento, mas dúzias de outros novos diretores franceses lucraram com trabalhos de sucesso. A Nouvelle Vague francesa obteve ramificações internacionais, influenciando movimentos como o Cinema Novo brasileiro. O grau de persuasão das idéias do grupo também forçou historiadores em cinema e teóricos a reavaliarem e reescreverem a história do cinema. (Online, acesso em maio de 2008).



Figura 60

Capa da Revista “Cahiers Du Cinéma”

Sobre seu filme “Acossado” (França, 1959), Jean-Luc Godard declara:

Comecei num momento em que se dizia: o cinema francês não diz tal ou tal palavra, não filma em tal ou tal lugar; pois bem, vamos fazê-lo. Depois adotamos um esquema clássico, que era uma história real, que tinha acontecido. Assim, o público teve a impressão de ver um pouco... de realidade; e depois, como era feito de boa vontade, procurando expressar-se... Todos os primeiros filmes são assim, de um modo geral, pois são feitos tardiamente. Fiz meu primeiro filme com trinta anos... (GODARD, 1989, p. 20)

Godard situa a “Nouvelle Vague” com muita simplicidade, uma fala de autor que se sobrepõe ao crítico, pois o movimento parece ter ficado para trás no desenrolar da própria história.

Efetivamente no princípio fizemos os nossos filmes unicamente e com muita exclusividade – a Nouvelle Vague era muito limitada – unicamente relacionados com a história do cinema; e, em suma, sem ter nenhuma relação com ela, misturando completamente a subjetividade dos desejos pessoais vindos de nossa própria história, tentando situá-la unicamente na história do cinema. Creio que Rivette ou Truffaut começaram assim (Godard, 1989, p. 70).

Segundo Godard, o que a “Nouvelle Vague” trouxe de novo em relação ao cinema americano e em relação a todos os outros tipos de cinema é o fato de que falava em carácter pessoal:

Eu escrevia o que pensava, ou o que eu lia, e depois punha tudo em situações que não eram a minha, e o todo tomava uma mistura inverossímil que ora devia soar completamente falsa, ora completamente verdadeira. Pois, efetivamente, eu não hesitava em dizer uma frase que pensasse, pouco importa... de repente, num dado momento..., em fazer uma moça dizer uma frase de rapaz (Idem, p. 27).

Esses deslocamentos de fala, de imagens, ou de cenas inteiras são, ainda hoje, como uma assinatura de Godard. Talvez, um dos elementos que tornam a sua obra hermética para alguns, uma ausência de comunicação da qual ele mesmo fala:

Acho que a diferença entre mim e os outros é que na época quando escrevi críticas, para mim não era mais que... nunca diferenciei entre falar de um filme e fazer um filme; por isso, em meus filmes, não hesitei em falar deles também ou em falar de outra coisa. E hoje esta é ainda uma maneira de me fazer ouvir no cinema, pois meus filmes são muito pouco vistos... e eu os faço para me comunicar, e depois vejo que me comunico ainda menos. Quando se mostra um filme há um silêncio completo e isso me espanta um pouco (Ibidem, p. 28).

É fato que o hermetismo dos filmes de Godard diminuiu muito sua capacidade de comunicação, mas também é fato que a intrincada trama de estórias paralelas é de difícil tradução. No entanto é essa malha sutil de significados embutidos nos seus filmes que os dotam de um desafio instigante para seu público.

Há também quem diga que o nome Godard age como uma espécie de grife que pesa mais que o próprio filme, isto é, o público assiste a um “Godard” e não a um filme feito por Godard. Parece uma inversão do que a “Nouvelle Vague” aspirava, pois o autoral, neste caso, esmagaria o conteúdo do filme. A autoria sobrepujando a obra.

No trabalho de Godard é interessante a relação que o cineasta estabelece com a escrita. Nunca tendo gostado de escrever roteiros, quando o artista entrou em contato com as experiências em vídeo, passou a produzir vídeo-roteiros ao invés de escrevê-los, pois segundo o próprio Godard “a palavra mata a imagem”:

Disse a mim mesmo: “Pois bem, não escrevo mais, vou com o que já fiz e depois a gente vê.” Pois era absolutamente impossível, eu me assustava por nada, dizendo a mim mesmo: “Não consigo, não sei, e era evidente que não podia conseguir só com lápis e papel o que deve ser feito de outra maneira. Não que lápis e papel sejam um mal, o que há de mal no cinema, tal como ele é feito, é que vem sempre antes, um pouco depois, não o tempo todo. E, desde essa época, não fiz mais roteiro” (Idem, 1989, p. 33).

Para um crítico que somente depois se tornou cineasta, é natural que a escrita acompanhe seu trabalho, mas no caso de Godard isso foi levado às últimas conseqüências.

Considero-me um ensaísta. E faço ensaios em forma de romances, ou romances em forma de ensaios: simplesmente, em vez de escrevê-los, eu os filmo. Se o cinema desaparecesse, eu me resignaria e passaria à televisão. E se a televisão desaparecesse, eu voltaria ao papel e ao lápis. Para mim, a continuidade é muito ampla entre todas as maneiras de se exprimir. Tudo forma um bloco (GODARD IN DUBOIS, 2004, p. 259).

Seus roteiros eram reduzidos a pequenas páginas e às vezes a poucas linhas entremeadas por imagens, e muitas vezes ele os substituiu por roteiros em forma de ensaios em vídeo. No entanto, seus diálogos textuais foram impostos com extremo rigor aos atores, limitando-lhes a liberdade.

Em suma, um cineasta que ao longo de todo seu itinerário, e de muitas

maneiras, não deixou de reivindicar ao mesmo tempo o amor às palavras e a desconfiança com elas (...) em escala mais ampla seu trabalho de colagem de imagens – agora segundo os modos eletrônicos da janela, da incrustação e da sobre impressão -, assim como o da inscrição sobre a imagem – agora segundo os modos maquínicos dos caracteres eletrônicos sobre a página-tela. Mas, sobretudo, o que Godard descobre com o vídeo é o tempo do “ao vivo”, a possibilidade de manter uma relação em tempo real com a representação “se fazendo”, isto é, com as imagens e as palavras se desfazendo e se refazendo, sob seus (e nossos) olhos, ao sabor imediato da máquina (DUBOIS, 2004, p.254).

Godard, ao longo de sua filmografia, “sempre” colocou a palavra, ou seja, a escritura, “inscrita” em suas imagens, pois se a palavra mata a imagem, a imagem ressuscita a palavra atribuindo-lhe um status cênico. São cartas escritas aos nossos olhos, como em “Vivre sa vie”, atores que lêem jornal (“Acossado”), letreiros em quadros pretos, publicidade colada em muros e até pichações. “Trabalhar com o vídeo é estar conectado, ‘ao vivo’, com o ato de inscrição, é ver o que se faz no momento em que fazemos” (GODARD in DUBOIS, 2004).

Experiência de imbricação entre vídeo e filme em meados dos anos 70 é “Número Deux”. Trata-se de imagens de vídeo que são embutidas em quadros negros da imagem de cinema. “Deux” (dois) é “ao mesmo tempo” a conjugação “e”: cinema e vídeo, homem e mulher, crianças e pais, fábrica e paisagem, sexo e política, som e imagem.

O “método do entre” é a chave estilística de Godard. A questão não é mais associar imagens, mas dada uma imagem, escolher outra que introduzirá um intervalo entre as duas. O que conta é o interstício entre as imagens. Não há mais extra-campo, o exterior da imagem é substituído pelo intervalo entre dois enquadramentos na imagem. Proliferação de interstícios (PEIXOTO, 1996, p. 209).

É a própria idéia de passagem do indiscernível para a interferência. A idéia mesma de passagem de pensamentos e de formas. O vídeo como passe “e não como impasse como pretendiam alguns”.

Essas passagens servem para introduzir outros tempos e espaços. Como as antigas galerias parisienses, elas nos conduzem através de outras experiências das dimensões, entre o passado e o presente, o próximo e o longínquo, a pintura e a computação eletrônica. As passagens são o caminho do futuro das imagens. (PEIXOTO, 2004, p. 237)

Um metadiscorso sobre o cinema usando o vídeo, ninguém melhor que Godard desenvolveu essa técnica. Imagens em vídeo incrustadas entre outras em

película, mas não ao acaso e, sim, com um intuito e um discurso estético próprios e definidos. Aquele *videre* na hora certa.

Na década de 80, Godard passa a desenvolver vídeo-roteiros (“Salve-se quem puder”, “Passion”, “Je vous salue Marie”) para ensaios independentes (“Soft and Hard”, “Meeting with Woody Allen”, de 1986), para encomendas (“On s’est tous défilé”, “Puissance de la parole”), ou ainda verdadeiras séries para televisão como “História(s) do Cinema”. Todos feitos em vídeo, distinguindo-se dos filmes em matéria de suporte, mas ao mesmo tempo com o cinema tradicional como horizonte.

Em Godard e em outros, até hoje é comum que passem pelo vídeo a pesquisa, os ensaios e os questionamentos. “O vídeo pensa o que o cinema cria” (Dubois, 2004).

No cinema de Godard a pintura se faz presente a todo o tempo. Nos anos 60, é a pintura que se mostra; já nos anos 80 o cinema é que brinca com a pintura, como no caso de “Passion”, em que o cineasta reconstrói no *set* de filmagem, obras sacras e barrocas (renascentistas), obedecendo a suas métricas, composições, simetrias, panejamento⁵ e iluminação.

Em “Acossado”, Patrícia (Jean Seberg) coleciona, coladas à parede, obras de Picasso, Renoir, Klee e outras. Em “Le petit soldat” (1960), Véronica Dreyer (Anna Karina) evoca Klee em uma ilustração de um livro. Em tempo de guerra, o soldado desrespeitoso, chamado “Michelângelo”, saúda respeitosamente um quadro de Rembrandt. E em outros filmes, outras referências: Velázquez em “Pierrot le fou” (1965); Picasso em “La jeune fille”; e mais Renoir, Matisse, Braque, do Cubismo ao Fauvismo, do Impressionismo à Pop Art etc.

Afinal, estamos em plena “era da reprodutibilidade técnica da obra de arte” (Benjamin). Mas mais: a metalinguagem usada no cinema, conhecida, RE-conhecida ao significar e RE-significando a própria imagem em que está inserida.

Em relação ao “maneirismo” presente nos anos 80, Dubois declara que:

De Salve-se Quem Puder (A vida) a Nouvelle Vague (1990), já não se trata tanto de uma questão de citação e de referências, de assinatura e

⁵ Panejamento é um termo usado nas artes que visa descrever o movimento dos panos e tecidos que envolvem os personagens.

comentário, quanto de uma questão invertida, posta do (e ao) interior do próprio cinema. Ela já não concerne tanto a “o que há de cinematográfico na pintura”, mas antes a “o que há de pictórico no cinema” (DUBOIS, 2004, p.254).

É uma pintura referida dentro da própria diegese da cena. Um exemplo disso é “Salve-se Quem Puder (A vida)”, pelos numerosos movimentos de câmera lenta/decomposição que simulam o movimento de um pincel.

Em “Je vous salue Marie”, Godard enfrenta a questão da criação e necessita representar o irrepresentável: a Virgem grávida. Esta aparece como uma flor, uma paisagem, um céu ou um astro.

Assim a questão do pictórico neste cinema poético e metafísico (“cósmico”, como já disse) do Godard dos anos 80 passa não tanto pela citação referencial, mas pela colocação em perspectiva e pela interrogação do cinema como pintura (e de modo mais amplo, como arte, criação, música, literatura...). Agora, portanto, é o cinema que pensa e se afirma como “pintura” (DUBOIS, 2004, p.254).

Dessa forma, observa-se a busca por diversas materialidades e suportes no cinema de Godard. Uma obra audiovisual que coloca lado-a-lado e imiscuídos vídeo, película, formatos e pintura.

2.1 – “Nossa Música”

“Nossa Música” foi composto em três partes com referências bíblicas e do imaginário cristão, remetendo à obra de Dante Alighieri, “A Divina Comédia”. Essas três partes são: Reino I – Inferno; Reino II – Purgatório; e Reino III – Paraíso.

No Inferno, a narração é feita por uma voz feminina que, tal como na obra de Alighieri, comenta o que se passa de uma perspectiva externa e interna ao mesmo

tempo, numa espécie de feminilização da figura de Dante, como observador e narrador.

E então olhei e vi que as almas formavam uma grande multidão, correndo atrás de uma bandeira que nunca parava. Estavam todas nuas, expostas a picadas de enxames de vespas que as feriam em todo o corpo. O sangue escorria, junto com as lágrimas até os pés, onde vermes doentes ainda os roíam (ALIGHIERI, 1321, Canto III).

Em “Nossa Música”:

Eles são terríveis aqui, com sua mania de decapitar as pessoas... O que me espanta é que ainda haja sobreviventes. Perdoa as nossas ofensas... Como nós perdoamos a quem nos tenha ofendido. Sim. Como nós perdoamos, perdoa-nos (Texto extraído do “Inferno”, Godard, 2004).

A feminilização do narrador confere uma atualização à obra de Dante, pois “A Divina Comédia” atravessa todas as transformações históricas que, hoje, colocam as mulheres como narradoras históricas com uma respeitabilidade que não possuíam nos tempos de Dante.

Na “A Divina Comédia”, a atração pelo feminino é o que move Alighieri. Ele cumpre sua trajetória na busca por reencontrar Beatriz, já morta e habitante do paraíso celeste. Como em um conto de fadas, a figura da mulher frágil e pura impulsiona a viagem do desbravador. Já em “Nossa Música” a imagem da mulher sofre uma mutação, tornando-se um ser híbrido, conforme será exposto na seqüência deste trabalho.

Movimentos contestatórios, como o conhecido “Maio de 68” ou as “Barricadas de Paris”, podem ser um dos elementos que influenciaram Godard a fazer constantemente em sua obra críticas mordazes ao pensamento cristão e ataques de contundentes à política externa e ao modo de vida norte-americano. Em “Nossa Música” não é diferente, essa atitude se repete.

No Reino I – Inferno, Godard, ao modo do *bricoleur* de Claude Lévi-Strauss, compõe uma belíssima *bricolage* de cenas e seqüências advindas do universo imagético, fotográfico e pós-fotográfico, tanto do cinema moderno como da TV, na forma de documentários de guerra em que o único país representado simbolicamente por sua bandeira são os Estados Unidos da América. Assim, Godard coloca nesta nação o “peso” do desterro provocado pelas guerras.

Mas como são as mulheres do “Inferno”? Elas se apresentam sob variadas formas. São combatentes vietnamitas, zapatistas, repórteres de TV, meninas feridas em guerra, bruxas sendo queimadas, freiras e outras. Mas até mesmo as que aparecem implorando por perdão deixam transparecer uma certa indignação com a intolerância masculina e sua vocação bélica.

No filme, a passagem do “Inferno” para o “Purgatório” se dá pela inscrição em meio a sangue derramado: “Você se lembra de Sarajevo?”. Essa cena é seguida por uma espécie de discussão entre mulheres de etnias variadas. Somos, assim, deslocados de um espaço diacrônico para a contemporaneidade. Nesta, as mulheres estão atualizadas na pós-modernidade reconhecidas como as responsáveis por uma reflexão sobre as crises do século XXI.

Estamos agora no “Purgatório” de Godard. A contextualização se dá por um evento internacional sobre a escrita enquanto território. Segundo texto do próprio filme: “O único território que não pode ser roubado de seu povo é sua poesia”.

Um encontro literário se dá numa Sarajevo em reconstrução. Aqui o cineasta abre uma “brecha” na obra do escritor. Uma licença poética que torna possível a esperança da “gente perdida”. Godard derruba o portal do “Inferno” de Dante para, no espaço da cidade retomar a possibilidade de expressão da vida, uma reconstrução, espécie de ressurreição.

Nessa reconstrução, o cineasta mostra que estruturas tubulares de ferro pintadas de amarelo servem como estrutura para mercados populares, como apoio para a reconstrução da ponte histórica da cidade e também como material componente das classes onde sentam crianças em uma escola. A intenção parece ser a de mostrar uma RE-construção como RE-produção do mesmo ideário que provocara a guerra.

Nesse cenário do “Purgatório” aparece também a cor vermelha como representação icônica de nação/território. Sempre que algum personagem se apresenta com alguma intenção de pertença ou não a algum território reconhecido como nação, algum objeto vermelho o identifica.

(...) há a *narrativa da nação*, tal como é contada e recontada nas histórias e nas literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular. Essas fornecem uma série de estórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos,

símbolos e rituais nacionais que simbolizam e *representam* as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido de nação. Como membros de tal “comunidade imaginada”, nos vemos no olho de nossa mente, como compartilhando dessa narrativa. Ela dá significado e importância à nossa monótona existência, conectando nossas vidas cotidianas com um destino nacional que preexiste a nós e continua existindo depois de nossa morte (HALL, 1999, p. 52).

Essa cor somada à morte é que vai delinear a heroína do Reino II, Olga, uma judia russa que pretende suicidar-se como falsa mulher-bomba, carregando nas costas uma mochila vermelha com livros no lugar de bombas. Um protesto contra as fronteiras. Olga é o reverso do terrorismo. Mesmo suicidando-se, como talvez a mais pós-moderna das mulheres: a mulher-bomba. Suas armas são os livros, e sua bandeira é a da paz, pela ausência de fronteiras.

Obviamente, ao apresentar-se em um cinema de Israel como mulher-bomba e fazer o convite de juntarem-se a ela quem fosse contra os conflitos entre Israel e Palestina, Olga, com sua mochila vermelha cheia de livros, é morta.

A subtração do amarelo, da RE-produção social, do vermelho da nação imaginada, resulta no rosa-magenta. Ao receber a notícia da morte de Olga, Godard rega um canteiro com flores rosa/magenta. Agora o território é a escrita poética.

2.2 – Resumo da primeira parte de “Nossa Música”: “Reino I – Inferno”⁶

A primeira parte do filme *Nossa Música*, que Godard intitula “Reino I - Inferno”, com duração de 9 minutos e 29 segundos, inicia com a cena de uma mulher caída, morta e depois um tanque de guerra passando na rua em outra cena. Isso antes mesmo dos primeiros créditos. Após os créditos, a narradora lembra que nos tempos

⁶ Decupagem em anexo

das fábulas, após as inundações e o dilúvio, surgiram na terra homens armados que se exterminavam. A partir daí, as cenas são com imagens de vídeo estouradas, com cores berrantes ou em preto e branco, apontando diversas analogias entre seres – humanos e animais – em situações semelhantes: um pingüim entrando no mar, babuínos na água e soldados armados atravessando um rio, numa bricolagem de imagens, algumas sobrepostas. Já sem narração, o som é de notas de um piano que acompanham as imagens lentas que vão se intercalando sem uma conexão aparente, mas figurativamente relacionadas entre si. As imagens mesclam cenas reais e ficção, num mesmo ritmo e compasso, sem seqüências “lógicas”, mas referenciadas em situações análogas. São cenas de guerras extremas e outros tipos de conflitos entre homens e suas divergências políticas, sociais, raciais, etc. O som do piano acelera o ritmo, assim como as imagens, que hora ganham cores berrantes, ora ficam em preto e branco, algumas vezes intercaladas por quadros pretos que parecem demonstrar certo pico de tensão.

As imagens chocam pela banalidade da barbárie humana em qualquer tipo de conflito e jogam na cara do espectador o resultado arrasador dessas ações do homem: sangue, dor, morte, destruição, tudo muito assustador, como detalhes de corpos mutilados.

A voz da narradora volta para anunciar que “Eles são terríveis aqui, com sua mania de cortar as cabeças das pessoas. O que me admira é que tenha havido sobreviventes”. Neste momento as cores ficam ainda mais berrantes e distorcidas com muitas imagens de diferentes guerras: aviões, canhões, tanques, muitas explosões. Imagem de guerras antigas mescladas com guerras recentes, numa clara referencia que o homem evoluiu apenas na tecnologia, não em seus propósitos de conflitos, sejam quais forem os motivos. Algumas cenas são propositadamente “defeituosas” do ponto de vista cinematográfico, com interferências e ruídos imagéticos, até mesmo com sobreposição de imagens de diferentes guerras na mesma cena. Há muitas cenas em que crianças aparecem como personagens de guerras, quando acontece um corte abrupto em que volta a narradora citando parte da oração do “Pai Nosso”, enquanto ela mesma responde: “sim, nós os perdoamos por tudo”, mas as cenas voltam a chocar, como se a oração fosse apenas uma forma de descarregar a consciência pesada pelas barbáries.

Agora, as cenas de guerra são substituídas por uma espécie de recomposição, em que feridos e famélicos são carregados; jornalistas cobrindo o que sobrou. Novamente, cenas de outras guerras e várias formas de torturas cometidas pelo homem contra o próprio homem. Narradora: “Sim, como nós os perdoamos de qualquer maneira”. E seguem cenas de mortes e de certa submissão de freiras durante sua ordenação, seguida de pessoas se divertindo na neve. Neste momento a narradora divaga sobre dois sentidos da morte: uma como o impossível do possível. Em seguida, close de uma criança com o rosto mutilado em que a narradora aponta o outro sentido da morte: o possível do impossível, “ou eu ser outra pessoa”.

As cenas seguintes e finais iniciam como se o filme queimasse e saltasse para a atualidade, remetendo a Saravejo, com cenas reais da saída do povo do país e de mulheres que parecem esperar para a saída do inferno e entrar no purgatório.

2.3 – O Pictórico no Inferno de “Nossa Música”

O filme “Nossa Música” traz dentro de si uma infinidade de signos, mas o filme como um todo é um signo que está relacionado com outras obras numa relação semiótica sob o aspecto indicial⁷. Podemos observar que existe um elo entre o filme em questão que retroage para outras obras, e estas retroagem em direção à obra de Dante Alighieri, “A Divina Comédia”. Vemos, assim, o mesmo tema expresso por três tipos de representação artística: cinema, pintura e literatura.

A importância dessa correlação entre obras que se dá através da poesia que vai se traduzir em pintura e esta em cinema está no fato de que o Inferno de Jean-

7 Quando possuir uma relação de correspondência ou existencial. O fato de existir este signo é indício de existência do objeto. Ou, segundo Peirce: “Um índice ou (...) é um Representâmen cujo carácter Representativo consiste em ser um segundo individual. Se a Secundidade for uma relação existencial, o Índice é *genuíno*. Se a Secundidade for uma referência, o Índice é *degenerado*” (CP. 2.283).

Luc Godard é uma composição em forma cinematográfica que engloba tanto a pintura quanto elementos textuais.

Para compor seu “Inferno”, Godard utiliza o método da *bricolage*. Ou seja, ele justapõe, através do recurso de montagem do cinema, imagens diferenciadas em relação à datação, ao conteúdo e à técnica de captação. Assim como o *bricoleur* de Lévi-Strauss, Godard produz uma bricolagem de imagens heteróclitas. No entanto, com uma coisa em comum: a violência e o desterro do homem pelo homem.

São imagens expostas sem que haja o cuidado técnico de evitar que o olho de quem assiste perceba a textura criada pelo *pixel estourado* (quando é possível perceber as estruturas pixelares inerentes às imagens pós-fotográficas, como é o caso do videoteipe). Pelo contrário, esse efeito que normalmente é considerado um erro - imperfeição ou imperícia - no Inferno é usado com intuito estético, causando um efeito que denuncia a provável veracidade das imagens. “As qualidades imagéticas deixam perceber o vestígio dos meios, dos instrumentos e da mão, que levaram à produção desse signo” (Santaella e Nöth, 1998, p. 147). Justapostas a estas, estão outras do tipo usado para denotar um caráter de documentário, em vídeo, e imagens coletadas do repertório cinematográfico com o suporte usual do cinema, a película.

O vídeo instaura o fluir da imagem, em contraposição ao movimento quadro a quadro do cinema. A imagem-vídeo consiste apenas num ponto luminoso que corre a tela (...) por isso o uso, cada vez mais recorrente hoje em dia, do vídeo em instalações: nesses dispositivos as imagens sempre superam os limites do monitor para tomar todo o espaço (Peixoto, 1996, p. 197).

No “Inferno” de Godard a relação indicial está presente a todo momento. Imagens com uma espécie de *link* para tantas outras que já assistimos no cinema e um recurso característico dos filmes produzidos por ele: uma imagem que é interrompida por outras e retomada adiante, dando a impressão de dois tempos que correm em paralelo. A menina combatente coreana que, mais adiante, está representada por outra menina combatente zapatista (muito parecida com a primeira).



Figura 61 e 62 – Imagens retiradas de seqüências do “Reno I – Nossa Música”

A matéria-prima usada no “Inferno” acumulou-se vagarosamente durante anos. Imagem sobre imagem formando camadas de objeto/signo/interpretante à espera do cineasta/garimpeiro para buscá-las e ressignificá-las, “porque o tempo cinematográfico não é o que flui, mas o que perdura e coexiste” (DELEUZE in PEIXOTO, 1996, p. 185). Na *bricolage* de Godard existe um outro elemento que se insere entre as imagens. Um elemento que remete ao silêncio, à pausa, a uma



Figura 63, 64, 65 e 66 – Imagens retiradas de seqüências do “Reno I – Nossa Música”

reflexão. Uma suspensão no tempo através da introdução de quadros pretos.

A intercalação de imagens e quadros pretos, além de remeter à idéia de fotografia, confere ao filme uma noção diferenciada de tempo através da interrupção

inesperada das seqüências de imagens. E é por essa mesma interrupção que cineasta impede que aos poucos se acabe vendo menos, ou impede o apagamento das imagens pela superexposição do tema, aquilo que costumeiramente chamamos de banalização.

Em contraposição aos quadros pretos, está a exacerbação cromática. No “Inferno” as cores são um componente tão forte que se houvesse uma personagem, ela certamente seria a cor. É neste aspecto que se encontra o Godard pintor.

Figura 67 –Composição de Imagens retiradas de seqüências do “Reno I – Nossa Música”



Usando a fusão de vídeo e cinema como suporte, o cineasta/pintor usa a mixagem eletrônica, colagens, dobras e superposições como ferramentas. Uma espécie de pincel que imprime na tela o ritmo das pinceladas de Godard.

Sua técnica preferida é o *trompe-l'oeil*, com ela nos aproximamos da experiência pictórica ao mesmo tempo em que sabemos ser uma ilusão. Mas como pode ser uma ilusão aquilo que se sabe aconteceu de fato pelo caráter documental que a seqüência apresenta?

A operação da simulação nunca cessou: "fazer parecer real o que não é foi invocado para dar conta da escultura grega quanto da perspectiva (a famosa ilusão de profundidade), da pintura dita *trompe-loeil* até o apogeu do movimento barroco. (...) Cada época teve seus **simulacros**. A nossa tem como particular ter feito nascer entidades híbridas, situadas entre o que é real (segundo o modo do objeto) e o que não é (segundo o modo da representação). (WEISSBERG, 2004, p.117)

Sim, é uma imagem real, pois a relação apresentada de forma indicial remete ao telejornal: Sarajevo foi de fato destruída pela guerra. Aí está a questão: Godard nos devolve o poder de olhar o mundo como coisa real, usando de artifícios que devolvem a capacidade de significação às imagens.

O pictórico é a referência principal do cinema contemporâneo. O arcaico no presente, o artesanal na reprodução técnica. O pictórico e o fílmico. Com Godard o cinema transita – não na direção de suas formas primitivas, os aparelhos óticos – mas para suas raízes, a pintura (...) a pintura se coloca problemas de movimento e o cinema questões pictóricas, como a da perspectiva. Efeitos como a *mise en abîme*⁸ e o *travelling*⁹ podem dizer respeito às duas artes. Elas teriam, de fato, uma estrutura em comum *trompe-l'oeil* e o seu contrário, a *anamorfose*¹⁰ (PEIXOTO, 1996, p. 209).



Figura 68
Imagens operadas
diretamente na
película "Reno I –
Nossa Música"

⁸ Procedimento que consiste na inclusão de uma imagem sobre ela mesma. Ou, de uma maneira geral, a representação de uma obra em outra obra do mesmo. A expressão foi utilizada pela primeira vez no ano de 1893 em seu próprio jornal (Gide, 1951, p. 41).

⁹ Deslocamento da câmera, em qualquer direção (horizontal, vertical) ou sentido para se aproximar, se afastar ou acompanhar o objeto, cena ou pessoa que está sendo filmada ou gravada (disponível em: <http://d2dbr.free.fr/dicionariopublicitario/t.htm> acesso em 20 de Abril de 2006).

¹⁰ Representação de um objeto ou cena de tal maneira que, de um ponto de vista frontal, parece completamente distorcida, ficando mesmo irreconhecível, e que só pode ser vista corretamente quanto a sua forma e dimensões quando observada desde um determinado ângulo, ou com o uso de lentes especiais ou de um espelho curvo. (MARCONDES, 1998, p. 282).

Em relação a seqüências contidas no “Inferno” é fundamental considerar a materialidade das imagens que, segundo Santaella e Nöth, podem se dividir em “Imagens fotográficas” - imagens captadas e impressas sobre o suporte fílmico ou película cinematográfica, e “Imagens Pós-fotográficas” - imagens captadas e impressas sobre um suporte eletromagnético (fita de vídeo) de caráter analógico, e aquelas chamadas digitais, captadas e convertidas em seqüência de números (código binário), portanto, sem suporte material.

Há, contudo, diferenças fundamentais no tratamento do tempo, quando se compara a distância que vai da imagem fixa pictórica, escultórica ou fotográfica para a imagem cinematográfica, também quando se compara a distância que separa o cinema do vídeo e, por fim, dentro do universo das imagens eletrônicas, as diferenças fundamentais, no caráter temporal, das imagens analógicas e das digitais, estas sim as imagens verdadeiramente pós-fotográficas, que ultrapassam, em definitivo, o último limiar do paradigma da fotografia (...) (SANTAELLA e NÖTH, 1998, p. 93).

Essa diferença em relação à materialidade das imagens se traduz, mais uma vez, no método da bricolagem descrito por Lévi-Strauss.

A diferença e a semelhança ficam bem ressaltadas no exemplo do *bricoleur*. Observemo-lo no trabalho: mesmo estimulado por seu projeto, seu primeiro passo prático é retrospectivo, ele deve voltar-se para um conjunto já constituído, formado por utensílios e materiais, fazer ou refazer seu inventário, enfim e sobretudo, entabular uma espécie de diálogo com ele, para listar, antes de escolher entre elas, as respostas possíveis que o conjunto pode oferecer ao problema colocado. Ele interroga todos os objetos heteróclitos que constituem seu tesouro, a fim de compreender o que cada um deles poderia “significar”, contribuindo assim para definir um conjunto a ser realizado que no final será diferente do conjunto instrumental apenas pela disposição interna das partes (LÉVI-STRAUSS, 2005, p. 34).

No “Inferno” tudo não “é”, tudo é apenas “possibilidade de ser”, um “devir”. O espectador fica a se perguntar se as imagens são reais, se são documentais, se são representações ou fragmentos de outros filmes já vistos antes e que se intrometem no “Inferno” através da referência indicial .

Não é uma oposição entre o eterno e o histórico, nem entre a contemplação e a ação: Nietzsche fala daquilo que ocorre, do acontecimento mesmo, ou do devir. (...) O devir não é história; a história marca somente o conjunto de condições — por mais recentes que sejam — das quais desviamos para “devirmos”, quer dizer, para criarmos alguma coisa de novo. É exatamente o que Nietzsche chama de Intempestivo (DELEUZE, primavera de 1990).

Na verdade todas essas questões pouco importam, já que a intenção do artista contemporâneo Jean-Luc Godard seja, talvez, a de emocionar e chocar olhares tão embotados de imagens violentas.

No “Inferno” a cor é adicionada e trabalhada sempre de modo a causar estranhamento e êxtase, pelo uso da complementariedade ou do contraste e pela profusão de tonalidades. Um inferno ao mesmo tempo expressionista e barroco. No entanto, é a grande variedade de fragmentos de origens múltiplas: desde o cinema mudo até imagens documentais atuais, a todo tempo interrompidas por pausas em telas pretas. Apresenta-se assim um Godard ao mesmo tempo pintor, por usar as cores de forma tão hábil, como elemento comunicante, e garimpeiro, por vasculhar o universo das imagens pré-produzidas e escolher aquelas que servem ao seu intuito.

As imagens do “Inferno” são trabalhadas, a todo instante, de forma digital para tornar o pixel aparente. São profundamente contundentes e muitas vezes chocantes: cabeças arrancadas, cadáveres em decomposição, enforcados, crianças famélicas, sangue espalhado. Contudo, o poético não lhe abandona e, sim, emociona.

Ainda assim, a maior emoção estética está na possibilidade que a *bricolage* abre, na contemporaneidade, de ampliar o sentido imagético de fragmentos presos no tempo e esvaziados de significado pela repetição, produzindo novos signos.

O aparentemente inadequado comunicando melhor do que o previsível. O previsível comunicando de forma eficiente por estar deslocado, fora de contexto. Como *bricoleur*, Godard nos mostra que a linguagem contemporânea pode ser a da diferença e do inusitado, fazendo emergir os sentidos de seu “Inferno”, que surgem com uma multiplicidade e uma força que evocam a sensação de verossimilhança. Certamente outras mentes captam outros tantos signos advindos do mesmo “Inferno”.

Capítulo 3

Percurso de imagens: da realidade imaginada ao imaginário da realidade

Se as imagens possuem um percurso histórico ou cronológico, precedendo cada passo deste trajeto existe um imaginário que as produz, pois, conforme Michel Maffesoli (2001), é preciso que se diga que não é a imagem que produz o imaginário, mas o contrário: “A existência de um imaginário determina a existência de um conjunto de imagens. “A imagem não é o suporte, mas o resultado” (p. 76).

Esse resultado imagético muitas vezes vem precedido ou acompanhado de uma narrativa mítica na qual a imagem é construída verbalmente, como no caso da *Lectura Dantis*, ritual de poesia oral, já descrito anteriormente neste trabalho. Essa narrativa mítica configura-se em uma linguagem, a qual Gilbert Durand exemplifica com base no pensamento de Platão.

É verdade que os famosos *Diálogos* difundirão e garantirão a legitimidade do raciocínio dialético. Afinal, não é à toa que Platão é o mestre de Aristóteles! Mas Platão sabe que muitas verdades escapam à filtragem lógica do método, pois limitam a Razão à antinomia e revelam-se, para assim dizer, por uma intuição visionária da alma que a antigüidade grega conhecia muito bem: o mito. Ao contrário de Kant, e graças à linguagem imaginária do mito, Platão admite uma via de acesso para as verdades indemonstráveis: a existência da alma, o além, a morte, os mistérios do amor... Ali onde a dialética bloqueada não consegue penetrar, a imagem mítica fala diretamente à alma (Durand, 1998, p. 16).

O imaginário possui uma pulsão que escapa à razão, e muitas vezes o inverossímil torna-se plausível. Aquilo que nunca se viu, de fato, possui força de concretude na imaginação, ainda que paradoxalmente abstrato. Durand fala de um “sexto sentido” que sensibiliza o intelecto, conduzindo-o ao belo.

(...) esta estética reconhece e descreve um “sexto sentido” além dos cinco que apóiam classicamente a percepção. Mas este “sexto sentido”, que possui a faculdade de atingir o belo, cria, *ipso facto*, ao lado da razão e da percepção costumeira, uma terceira via de conhecimento, permitindo a entrada de uma nova ordem de realidades. Uma via que privilegia mais a intuição pela imagem que a demonstração pela sintaxe (Idem, 1998, p. 27).

Ainda assim, será com a razão que Emmanuel Kant irá discorrer sobre o “juízo de gosto” como modo de conhecimento, reunindo as formas convencionais de percepção, como espaço e tempo, e as categorias da razão. “Kant reabilita a imaginação como uma “esquematisação” preparando, de certa forma, a integração da simples percepção nos processos da Razão” (Idem, p. 28).

E quando a poética encontra o “belo” no “horrendo”? Talvez a explicação para esse fenômeno esteja na beleza da capacidade poética da narrativa que, como um recurso de *trompe-l'oeil*, confere uma nota de realismo encantador obtido por um detalhamento que emociona. Nas palavras de Arthur Rimbaud:

O poeta se faz vidente por um longo, imenso e refletido desregramento de todos os sentidos. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; ele busca em si mesmo, esgota em si mesmo todos os venenos para guardar apenas as quintessências. Indizível tortura na qual ele precisa de toda a fé, de toda a força sobre-humana, onde ele se torna entre todos o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito – e o supremo sábio! – Pois ele chega ao desconhecido! (Carta a P. Demeny, 1871, in ECO, 2004, p.336).

Outro poeta que escreveu sobre a busca da beleza no horrendo foi Charles Baudelaire. Para ele os prazeres da fealdade, para alguns espíritos mais curiosos e viciados, provêm de um sentimento ainda mais misterioso, que é a sede do desconhecido e o gosto do horrível.

É o sentimento do qual cada um carrega consigo, de alguma forma, a semente, que faz acorrerem os poetas aos anfiteatros de anatomia ou às clínicas, e as mulheres, às execuções públicas (Máximas consoladoras sobre o amor, BAUDELAIRE, 1860 – 1868, in ECO, 2004, p.336).

Em seu “Inferno Estético”, Karl Rosenkranz considera que grandes conhecedores do coração humano mergulharam em abismos de horror para descreverem imagens que encheram o espírito humano de fascinação. Para ele:

Grandes poetas, como Dante, puseram ainda mais em evidência tais figuras. Pintores como Orcagna, Michelangelo, Rubens, Cornelius as colocaram sensivelmente diante de nossos olhos, e musicistas, como Spohr, nos fizeram ouvir os sons atrozes da perdição, nos quais o maligno grita e urra o dissídio de seu espírito. O inferno não é apenas ético e religioso, é também inferno estético (Estética do feio, Introdução, 1852, in ECO, 2004, p.135).

No livro “História da Beleza”, no capítulo dedicado à beleza dos monstros, Umberto Eco diz que cada civilização sempre possuiu um próprio conceito sobre o que é belo e o que é feio:

“aos olhos de um ocidental contemporâneo certos fetiches, certas máscaras de outras civilizações parecem representar seres horríveis e disformes, enquanto para os nativos podem ou podiam ser representações de valores positivos” (Idem, 2004, p. 131).

Se considerarmos o feio como uma antítese do belo, estaremos recorrendo a cânones ou normas estabelecidas culturalmente e presentes no imaginário de uma sociedade em um determinado recorte de tempo. Também é necessário levar em conta o poder que a arte tem de subverter conceitos estabelecidos, criando o novo, que nem sempre é bem recebido ou entendido a seu tempo. Sobre essa capacidade de subversão da arte, Eco escreve:

Embora existam seres e coisas feias, a arte tem o poder de representá-los de modo belo, e a Beleza (ou pelo menos a fidelidade artística) dessa imitação torna o feio aceitável. Os testemunhos dessa concepção não faltam, de Aristóteles até Kant. Se nos restringirmos, portanto, a tais reflexões, a questão é simples: existe o feio, que nos repugna em estado natural, mas que se torna aceitável e até agradável na arte que exprime e denuncia “belamente” a feiúra do Feio, entendido em sentido físico e moral (ECO, 2004, p.133).

Dessa forma, pretende-se aqui expor considerações sobre as formas de tradução sígnica e relações intertextuais estabelecidas por artistas, a partir do universo dantesco, e sobre como estas reinterpretações serviram como testemunho do imaginário do contexto em que foram produzidas.

Jaques Aumont aborda, embasado na psicanálise de Freud e Lacan, a arte como sintoma considerando que a imagem foi abordada pela psicanálise sob dois aspectos: interveniente no inconsciente e como sintoma, no caso do funcionamento da imagem artística.

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 contém traços sintomáticos de um discurso primário, inconsciente: a obra de arte foi um dos objetos privilegiados da psicanálise aplicada (AUMONT, 1993, pg. 115).

Assim sendo, a obra de arte pode servir como um sintoma do que corre, emerge ou transborda de um imaginário social. Uma espécie de testemunho do que não se coloca explicitamente, mas ao contrário encontra-se imersa nos movimentos do imaginário pulsante. Aumont ainda exemplifica a questão da obra de arte como sintoma citando o trabalho de Ehrenzweig:

Muitos outros autores também quiseram caracterizar a arte como sintoma. Só lembraremos aqui uma tentativa, aliás isolada e original de Anton Ehrenzweig em seu livro *L'ordre caché de l'art*. Como o título indica, Ehrenzweig postula que, além da ordem aparente da obra de arte – a que é ordenada particularmente pela representação – esta se organiza também em profundidade, de modo articulado mas não-racional, de tipo primário; correlativamente, a de interpretar o representado e sim o que há de reprimido nesse representado, não o produto final mas operações inconscientes de que ele traz a marca (AUMONT, 1993, pg. 116).

Um exemplo conhecido de análise da existência de sintomas expressos através da arte está presente no livro de Siegfried Kracauer: “De Caligari a Hitler”. Em seus escritos, Kracauer analisa o cinema alemão pré-guerra considerando já haver neles sintomas do que aconteceria no holocausto como as experiências com o corpo humano presentes em “O Gabinete do Doutor Caligari¹¹”.

Com isso considera-se a hipótese de que o imaginário dantesco continuou emergindo ao longo de séculos sendo captado das mais diversas formas por uma infinidade de artistas e expressas como sintoma de um imaginário que se manteve sempre presente.

¹¹ Clássico do Expressionismo Alemão de 1919, dirigido por Robert Wiene.

A identidade na percepção, no sonho ou no sintoma celebra a presença do Real, como nos diz Chalhub: “Numa reunião que faz o Todo, ali naquele momento. Em outro instante, outro todo. Um descontínuo no contínuo. A presença do inconsciente, em ato, traz esse traço do Real onde coincidem a coisa e seu Dito na coisa dita” (1999, pg. 109). Ou ainda:

No Estádio do espelho, o apontamento laciano vai na direção de uma *harmonia proporcional*, ideal clássico do belo, o belo como véu que figura uma representação de verossimilhança. A questão aqui é do “adequatio”, palavra e coisa na sua fenomênica aparência. A harmonia promissora no flagrante do espelho – o fascinante imaginário dos semblantes – vai em direção do *ideal do eu* que é o futuro do *eu ideal*. Fabulação imaginária do todo contínuo que faz um. A semantização da aparência, princípio regulador de toda estética imaginária, encontra uma diferença na estrutura do campo escópico. Podemos dizer que se a uma estética do imaginário corresponde uma *semântica dos objetos*, a uma estética do Real corresponderiam *relações* estruturalmente *sintáticas* (Chalhub, 1999, pg.109).

No sentido dessa fabulação imaginária da qual as raízes são tão pregressas, perdidas pelo “trajeto antropológico” (DURAND, 1969, pg. 38), é possível o reencontro com uma gênese, talvez inconsciente mas, possível de ser encontrada pela intermediação das imagens ou pela pulsão do autor em seu ambiente social.

Ao introduzir cada coisa em uma representação, as tendências assimiladoras no coração desse vai-vém mostram que a aparelhagem psíquica não é regrada por qualquer anterioridade ontológica. A intencionalidade ultrapassa o mecanismo empírico da penetração do objeto porque o reconstitui na consciência a partir de sua visão subjetiva (LEGROS, Patrick et al, 2007, pg. 19).

Ilustrando a questão do contexto social a que cada um é submetido, pode-se ainda dizer que: “A arborecência inconsciente de cada pessoa é irrigada por sua biografia, mas o lençol freático no qual ela se nutre é escavado sob o fardo das sedimentações culturais e da história” (idem, pg. 20).

Se na Idade Média “A Divina Comédia” construiu uma realidade interna à obra de Dante, o imaginário acerca de inferno, purgatório e paraíso daquela época estava presente nos Cantos do poeta. Por outro lado, a realidade contemporânea serviu de substrato para a expressão do imaginário de Godard na construção de Reino I – Inferno, contido em “Nossa Música”.

A partir da conclusão da “Divina Comédia” (no século XIV) até a contemporaneidade, muitas obras foram realizadas de forma intertextual como re-apresentação e re-significação da obra de Alighieri. Para fins de análise do trajeto que foram construindo, junto com seus imaginários específicos e contextualizadas em suas épocas, foram selecionadas para este trabalho as seguintes obras: “Ilustração do Canto XVIII do Inferno” (Sandro Botticelli – 1480 a 1490), “Martírio dos Sodomitas” (Gustave Doré – 1868), “Lúcifer, Canto XXXIV” (Sandow Birk – 2003), “All Is Vanity” (Stephan Doitschinoff – 2005) e “Reino I – Inferno em Nossa Música” (Jean-Luc Godard – 2004).

O critério usado para escolha das obras baseou-se nas inovações das interpretações introduzidas por cada artista dentro do contexto tanto social quanto do imaginário vigente em cada época, sendo sintoma do significado que o inferno representava.

3.1. - “Ilustração do Canto XVIII do Inferno” (Botticelli - 1480 -1490)

Segundo Ernst Gombrich, o século XV trouxe importantes inovações para a história da arte. Essas inovações, impulsionadas pelas descobertas relacionadas à perspectiva de Brunelleschi¹², em Florença, foram decisivas para a arte italiana que se desenvolvia e sobrepujava as manifestações de outras localidades a este tempo.

A diferença entre o norte e a Itália é denunciada com extrema clareza na arquitetura. Brunelleschi pusera fim ao estilo gótico¹³ em Florença com a introdução do método renascentista de utilização de motivos clássicos para as suas construções (GOMBRICH, 1999, p. 269).

Entretanto, as questões de perspectiva ainda constituíam um desafio para a pintura, e a forma de dispor as figuras sobre o fundo era um problema a ser

¹² Filippo Brunelleschi, inventor da tavoleta, artefato que revolucionou a construção da perspectiva para obtenção de imagens no Renascimento (DUBOIS, 2004).

¹³ Como os italianos culpavam os godos pela queda do Império Romano, começaram a se referir à arte desse período intermediário [Idade Média] como arte gótica, com a intenção de significar bárbara. Sabemos agora que, na verdade, essas idéias dos italianos tinham pouca base (GOMBRICH, 1999).

solucionado. Entre os artistas que buscavam essa solução estava Alessandro Marianni di Vanni Filipepi, dito Sandro Botticelli (1445 – 1510). Um dos artistas mais notáveis do Renascimento, o florentino recebeu a encomenda de ilustrações da “Divina Comédia”, a pedido de seu principal mecenas, Lorenzo di Pierfrancesco di Medici.

O envolvimento destes dois importantes nomes da história da arte, Botticelli e Medici, demonstra que a poesia de Dante já havia conquistado destaque entre os



Figura 69, “Ilustração do Canto XVIII do Inferno” (Sandro Botticelli, 1480 -1490)

humanistas do *Quattrocento*. O mecenato exercido pela família Medici foi muito importante para que Botticelli tivesse acesso aos principais manuscritos do poema de Dante, visto que cópias de obras eram material raro e muito valioso, acessível a um número reduzido de ricos intelectuais.

Os poetas clássicos, assim como Dante, tinham sido conhecidos durante a Idade Média, mas foi no decurso da Renascença que os mitos clássicos se tornaram populares entre os leigos educados.

Para esses homens, a mitologia dos admiradores gregos e romanos representava algo mais do que alegres e bonitas histórias da carochinha.

Estavam tão convencidos da sabedoria superior dos antigos, que acreditavam existir nessas lendas clássicas alguma verdade profunda e misteriosa (GOMBRICH, 1999, p. 263).

Essa admiração pode ser notada tanto na “Divina Comédia”, na mistura de mitos com história e religiosidade cristã, mas principalmente na presença do poeta Virgílio como referência de sabedoria. Essa presença é encontrada, sempre ao lado da figura de Dante, na obra de Botticelli.

Sobre a representação feita pelo pintor para o poema de Dante, podem-se usar as considerações feitas por Lucia Santaella e Winfried Nöth sobre a retórica semiótica da pintura, utilizando os escritos do “grupo μ ” (Klinkenberg et al. 1980; 1985; Edeline et al. 1992) (Idem, 2008, p. 103). Servindo-se da distinção entre signos icônicos e plásticos para uma análise de pinturas figurativas e abstratas, o grupo μ estabelece o seguinte:

Ponto de partida desta abordagem é a constatação de um “nível zero” geral da imagem, a partir do qual as formas de expressão e de conteúdo específicas a uma pintura particular podem ser descritas como um desvio retórico específico. Neste caso há um *grau zero genérico* da pintura. Este se constitui do conhecimento de convenções gerais acerca do pictorial e expectativas gerais sobre como objetos devem ser “normalmente” representados imageticamente (Idem, 2008, p. 103).

Ainda há um *grau zero local*, que se constitui através da composição de regularidades contextuais de uma imagem. Assim a estrutura icônica e plástica de uma pintura é o resultado de quatro operações retóricas: 1 – Tropos picturais (técnica usada por G. Arcimboldo); 2 – A partir de “conjunções *in praesentia*” no caso da pintura surrealista; 3 – Através de “disjunções *in praesentia*”, acoplamentos (*couplages*) são originados. A estrutura plástica ou icônica, que se espera única, aparece aqui, por exemplo, na rima ou na comparação lingüística; duas ou mais vezes na imagem, por exemplo, na forma de simetrias, espelhamentos ou outras recorrências visuais; 4 – *Tropos projetados* originam-se a partir de “conjunções *in praesentia*”. Como no provérbio, o sentido da imagem se desdobra aqui somente em segundo nível de significação figurado.

No caso da ilustração de Botticelli podemos traçar uma relação com o item 3, por apresentar a recorrência das figuras de Dante e Virgílio, buscando um efeito de movimento ao longo do abismo de betume fervilhante do “Inferno”.

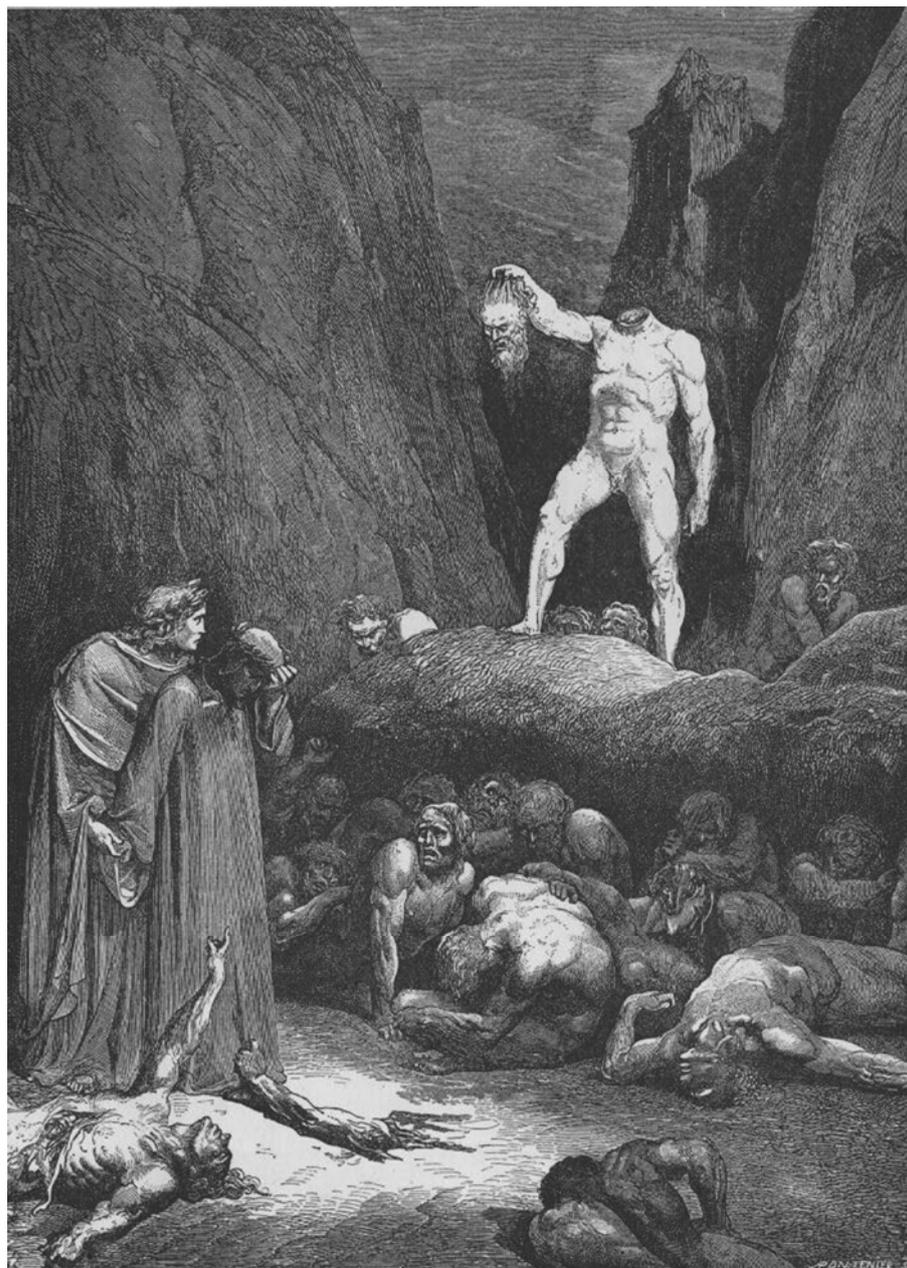
3.2 - “Martírio dos Sodomitas” (Gustave Doré - 1868)

Garoto prodígio, Gustave Doré (1832-1883) aos 16 anos já era um dos mais bem remunerados ilustradores da França. Autodidata, Doré ilustrou obras como a Bíblia; livros de Cervantes, Balzac, Edgar Allan Poe; contos infantis, entre outros. Também fez incursões na pintura e na escultura, mas foram a xilogravura e a litogravura que o projetaram. Ainda assim, uma exposição de suas pinturas, após a sua morte, recebeu mais de um milhão e meio de visitantes.

Na época de Doré, a imprensa adquiria características semelhantes às da comunicação de massa que temos hoje, e as ilustrações se tornaram importantíssimas para o meio impresso. O estilo do ilustrador, que trabalhava com maestria os tons de cinza, adequava-se muito bem à tecnologia de impressão da época.

Doré era dono de um estilo romântico mesclado com realismo, o que agradava muito ao público do século XIX. Mas, para ilustrar “A Divina Comédia”, era preciso perceber como a modernidade olhava para a Idade Média.

Um modo de produção, uma forma de organização social, uma escala de valores, uma criação tecnológica, um estilo de moradia ou uma obra de arte nada mais são do que determinações históricas construídas pelo potencial criador do imaginário e concretizadas em cada sociedade. Desse modo, o sem fundo humano, por intermédio do imaginário, é o produtor das representações e o instigador da práxis social (RUIZ, 2003, p. 45).



By the hair
It bore the sever'd member, lantern-wise
Pendent in hand, which look'd at us, and said,
"Woe's me!"
Canto XXVIII., lines 116—119.

Figura 70, "Ilustração do Canto XXVIII do Inferno" (Gustave Doré - 1892)

A “Divina Comédia”, com seu ambiente medieval, ainda que já prenunciando o Renascimento, instigava o espírito racional da modernidade a um certo “clima gótico”, misturando o imaginário cristão a mitos clássicos.

Como a obra de Dante foi construída em três etapas, e estas, divididas em cantos, Doré, ao ilustrá-la, compôs uma espécie de pré-HQ. Ou seja, uma obra precursora das histórias em quadrinhos, já que foi construída quadro a quadro. Logo, tanto “A Divina Comédia” quanto a ilustração de Doré estão presentes em nosso imaginário, além do que podemos perceber superficialmente.

As formas humanas nuas de Doré são curiosas, pois parecem ter proporção de oito e não apenas de sete cabeças – isso fica claro no gigante do Purgatório. Ou seja ele tende a usar o que é a escala utilizada hoje pelos desenhistas de HQ para fazer super-heróis, e não humanos comuns. Quando os desenhistas de quadrinhos começaram a representar super-heróis, perceberam que os músculos dessas figuras lhes dariam uma aparência “atarracada”. Optaram então por uma proporção especial (oito ou oito cabeças e meia), que tornou os personagens mais harmoniosos, apesar de musculosos. Os desenhos de Doré tendem à tal proporção (GHIRALDELLI, 2006, p. 89).

Além disso, Doré, através do jogo de luz e sombra, obtém um ambiente dramático ressaltado pela fisionomia dos personagens, que expressam desde a desolação ao horror. Deve-se destacar também o panejamento usado pelo artista e que inspirou as famosas capas que envolveram e ainda envolvem os heróis, seja em HQ ou no cinema.

A arte de Doré era popular, feita aos moldes da imprensa. Dante também criou a sua “Comédia”, em vulgato, para o povo. O universo de demônios com asas de morcego e todo o reino de Lúcifer, expressos através das inovações de Doré, ficaram gravados no imaginário coletivo, influenciando artistas que vieram após ele.

Não é difícil de imaginar o impacto que essa imagem de corpos despedaçados causou no público. Doré parece ter compreendido muito bem o papel da imprensa e da comunicação que se tornava cada vez mais visual.

3.3 – “Lúcifer, Canto XXXIV” (Sandow Birk – 2003)

Em suas ilustrações para “A Divina Comédia”, Birk salta da modernidade para a pós-modernidade, porém sem abandonar o fio condutor de Gustave Doré. Pelo contrário, Birk incorpora o realismo romântico de Doré que o acompanha quadro a quadro.

Mas Sandow Birk opera uma revolução ao exprimir um imaginário que, agora, emergiu do submundo, descrito por Alighieri, geografizando sua obra. Birk situa o Inferno em Los Angeles, o Purgatório, em São Francisco, e o Paraíso, em Nova York.



Figura 71 - “Lúcifer, Canto XXXIV” (Sandow Birk – 2003)

O Inferno de Birk é fortemente inspirado pelos conflitos californianos ocorridos no início dos anos 90.

O artista é muito atento à cena urbana, e ninguém melhor do que ele pressentiu os eflúvios do Inferno invadindo o cotidiano e expressando-se no cenário das cidades.

Sem os registros visuais de Birk sobre a guerra californiana, talvez o conflito de tão grandes proporções terminasse apagado do imaginário americano. Mas é notável em seu trabalho que o Inferno situado geograficamente em Los Angeles poderia estar presente em qualquer cidade com seus conflitos peculiares. Depois de Sadow Birk, “A Divina Comédia” já se espalha pela cidade e toma conta do imaginário urbano.

Em julho de 2005 o grupo “Sepultura” lança seu CD “Dante XXI”, uma forma intertextual que recria “A Divina Comédia” de maneira contemporânea através do *heavy metal*, uma modalidade de rock com batidas pesadas e longos e virtuosos solos de guitarras distorcidas. Uma espécie de trilha sonora para a obra de Dante. O encarte do CD foi ilustrado por Stephan, que mistura estética de graffitti¹⁴ com imaginário medieval e sua expressão simbólica. Uma forma de “palimpsesto” (Cauduro, 2000) que deixa transparecer o suporte urbano por detrás da informação contida na pintura.

O indivíduo contemporâneo é em primeiro lugar um passageiro metropolitano: em permanente movimento, cada vez para mais longe, cada vez para mais rápido. Esta crescente velocidade determinaria não só o olhar mas sobretudo o modo pelo qual a própria cidade, e todas as outras coisas se apresentam a nós. (...) Quanto mais rápido o movimento, menos profundidade as coisas têm, mais chapadas ficam, como se estivessem contra um muro, contra uma tela. A cidade contemporânea corresponderia a este novo olhar. (...) a paisagem se confundindo com *outdoors*. O mundo se converte em um cenário, os indivíduos em personagens. Cidade-cinema. Tudo é imagem (PEIXOTO, 2003, p. 361).

Na “Cidade-cinema” de Peixoto podemos visualizar as inúmeras expressões dos diversos imaginários, dentre estes o imaginário de Inferno. Imerse nessa *imagerie* a cidade passa a ser suporte das imagens.

¹⁴ “Grafite” ou “Graffiti” (do italiano “graffiti”, plural de “graffito”, “marca ou inscrição feita em um muro”).

3.5 - “Reino I – Inferno em “Nossa Música” (Jean-Luc Godard – 2004)

Uma das formas de separar as teorias da paródia em duas categorias pode ser em função da natureza cômica e da natureza crítica. Em ambos os casos está presente o conceito de ridículo. Gary Saul Morson (1981, p.110, 113, 142) diz que é possível que uma paródia “tenha autoridade semântica mais elevada do que seu original e que o decodificador tem sempre a certeza de com qual voz se espera que esteja de acordo.”

A poética de “Nossa Música” é a própria poética do pós-modernismo, a subversão, a ironia e a crítica. Tanto a lógica textual como imagética é revirada, deslocada, desmontada, remontada, bricolada. Poderia estar falando de Dadaísmo, especialmente o alemão, em que a máquina de costura venceu a máquina de escrever, mas as novas tecnologias trouxeram as máquinas de produzir e reprocessar imagens. Em um processo de democratização da tecnologia: Faça você mesmo sua obra de arte. Uma obra pós-moderna, ou, como diz Severo Saduy (1974), “neobarroca”, ou, como coloca Linda Hutcheon, ressaltando o aspecto contraditório do pós-modernismo.

Aquilo que quero chamar de pós-modernismo é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político. Suas contradições podem muito bem ser as mesmas da sociedade governada pelo capitalismo recente, mas seja qual for o motivo sem dúvida essas contradições se manifestam no importante conceito pós-moderno da “presença do passado” (HUTCHEON, 1988, p.20).

Essa presença do passado não é nostálgica, antes, pelo contrário, é uma reavaliação crítica, um diálogo irônico. Um passado estético que passa a ser problematizado e criticado.

Em sua relação intertextual com “A Divina Comédia”, “Nossa Música” se coloca não como algum tipo de adaptação literária e, sim, como uma paródia profundamente irônica que sacraliza e, ao mesmo tempo, questiona o passado, trazendo esse paradoxo entre o sagrado e a crítica para o presente.



Figura 73 – Imagem retirada do “Reino I – Inferno de “Nossa Música” (Godard, 2004)

Junto a esses questionamentos emergem as imagens presas ao tempo, tomando novos sentidos no aqui e agora. Intertextualidade entre poesia e cinema e o que há entre as duas obras. “Na verdade, uma obra literária já não pode ser considerada original; se o fosse, não poderia ter sentido para seu leitor. É apenas como parte de discursos anteriores que qualquer texto obtém sentido e importância” (HUTCHEON, 1988).

A obra pós-modernista é permeada constantemente por outras e traz em seu interior resquícios de uma arqueologia heteróclita, uma infiltração estética.

Entre as muitas coisas contestadas pela intertextualidade pós-moderna estão o fechamento e o sentido único e centralizado. Grande parte de sua provisoriedade voluntária e deliberada baseia-se em sua aceitação da inevitável infiltração textual de práticas discursivas anteriores (Idem, p.166).

Uma obra de arte, seja ela pintura, vídeo, cinema etc., traz como caráter imanescente vestígios de obras anteriores, seja pela intertextualidade, pela referência indicial, ou pela paródia.

No entanto, não é uma paródia qualquer construída a partir de fragmentos de outras obras, e, sim, uma paródia que contenha dentro de si um elemento: a ironia, pois esta julga e possui uma retórica específica.

Uma abordagem pragmática que se concentre nos efeitos práticos dos signos é particularmente relevante para o estudo da interação da ironia

verbal com a paródia e a sátira, porque o que se pode de tal estudo é uma exposição das condições e características da utilização do sistema particular de comunicação que a ironia estabelece dentro de cada gênero (Ibidem, p. 168).

É importante que se diga que, devido à semelhança estrutural, a paródia pode servir-se, fácil e naturalmente, da ironia como mecanismo retórico preferido. Dessa forma a ironia possuiria duas dimensões: uma contrastante (semântica) e outra avaliadora (pragmática).

Ao nível semântico, a ironia pode ser definida como um assinalar de diferenças de sentido ou, simplesmente, como antífrase. Como tal, paradoxalmente, ela tem origem em termos estruturais, na sobreposição de contextos semânticos (o que é afirmado /o que é intencionado) (HUTCHEON, 1985, p.74).

A ironia possuiria uma dimensão microscópica, semântica, enquanto a paródia possuiria uma dimensão macroscópica (textual). Em relação à ironia contida no pós-modernismo, Linda Hutcheon considera que

Não é um retorno nostálgico; é uma reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade, a ressurreição de um vocabulário de formas arquitetônicas, criticamente compartilhado. "O passado cuja presença defendemos não é uma idade de ouro que deva ser recuperada", afirma Portoghesi (1983, p. 26). Suas formas estéticas e suas formações sociais são problematizadas pela reflexão crítica (HUTCHEON, 1988, p. 20).

A incorporação intertextual de fragmentos vindos do passado modernista funciona como uma marcação formal da historicidade tanto artística quanto mundana. Essa ficção pós-moderna procurou abrir-se para o "mundo" (SAID, 1983). Porém percebeu que não pode fazê-lo de forma inocente e sim de forma paródica, seriamente irônica. Dessa forma, irônica, é que Jean-Luc Godard procede à atualização do Inferno de Dante. Uma atualização que traz do século XIV os elementos da intertextualidade com "Nossa Música".

Ainda precisamos de uma linguagem crítica na qual discutir essas alusões irônicas, essas citações recontextualizadas, essas paródias de dois gumes, tanto em relação aos gêneros, quanto a obras específicas, que proliferam nos textos modernistas e pós-modernistas. Naturalmente foi aí que o conceito de intertextualidade provou ser tão útil (Idem, p.165).

Assim, através de uma linguagem que privilegie a intertextualidade, na forma de indicialidade, o pós-modernismo pode dialogar com seu passado modernista de forma irônica, atualizando a obra de arte e rerepresentando-a com outra forma.

Capítulo 4

“Nossa Música” e “Divina Comédia” em “Perspectiva em Abismo”

Neste capítulo será exposto o conceito de “Perspectiva em Abismo”, de Eduardo Cañizal, e suas relações com a “Iconofagia” de Norval Baitello Júnior. Usando o intervalo entre as duas obras (a de Godard e a de Alighieri) como espaço de desenvolvimento e mutação ou atualização do imaginário individual, mas inserido e contextualizado pelo imaginário coletivo em relação ao imaginário de inferno em compasso com a importância que os estudos acerca do imaginário vem obtendo junto às ciências sociais.

Uma imagem pode ser considerada devedora de um estoque de signos arbitrários e convencionais que ela reconduz um estágio sensível a um abstrato, talvez indizível. No livro *Sociologia do Imaginário*, de Patrick Legros *et al*, encontra-se a conclusão de Sartre de que: “Todo imaginário parece “sobre a base do mundo”, mas [que] reciprocamente toda apreensão do real como mundo implica uma ultrapassagem velada em direção ao imaginário” (idem, p.. 20). Daí depreende-se que toda realidade é, na verdade, algo que já foi imaginado, encontrando-se latente ou ao contrário: já lançadas como imagens. A força de uma imagem está no lastro de imagens que são referenciadas por ela, ou seja, “ O mecanismo de “citação” entre imagens nos oferece um pálido quadro dos intensos fluxos entre as imagens” (BAITELLO JR., 2005)

As imagens apresentadas pelos mídia contemporâneos terminam por possuir um alto teor de referência a outras imagens que se referem a ainda outras, construindo uma “perspectiva em abismo”, segundo E. P. Cañizal,

que se perde em imagens, que devoram imagens, são a representação do que Kamper denomina “a perda da função janela”. Evidentemente não se trata de um fenômeno apenas contemporâneo, senão de um processo constitutivo e fundante da autonomia relativa da esfera da cultura humana, que, porém, exacerbado pela avalanche ou pelo dilúvio das imagens do século XX, ganha dimensões inusitadas (BAITELLO JR., 2005, p. 95).

A profusão de imagens não é um fenômeno atual ou contemporâneo. Benjamin (1972) já alertava sobre a reprodutibilidade técnica. Esta, exacerbada, hoje, pelas novas tecnologias.

Do bombardeio de inovações, da globalização e das contínuas desconstruções e reconstruções, podem existir pequenos estilhaços e subprodutos inerentes à ordem do capital e sua constante necessidade de substituição, que entram na roda da reciclagem para serem recolhidos e transformados no “novo” com uma carga sígnica própria. Matéria-prima de quem se encarrega de desenhar as novas relações no contexto globalizado.

Esses fragmentos originários do subproduto da sociedade de consumo podem tanto se tornar arte contemporânea como também resultar em cultura popular. Reagrupados pelo *bricoleur* de Lévi-Strauss na forma de designers, artistas, produtores, enfim, comunicadores, chega ao receptor/leitor aquilo que tinha como origem o grande acúmulo de signos depositados por décadas de superprodução da indústria cultural potencializada pelas novas máquinas de produzir imagens. Esses elementos, por fim, são dirigidos a nichos de mercado, antecipadamente identificados como receptores do rearranjo sígnico, seja na forma de produto, seja na forma de cultura; mercadoria/mensagem.

A mídia não cessa de transformar o mundo em imagem, multiplicando-o numa fantasmagoria de jogos de espelho: essas imagens, freqüentemente, são desprovidas da necessidade interna que deveria caracterizar toda imagem, ao mesmo tempo em que é forma e significado, impondo atenção e sentidos virtuais (Calvino, apud Barbosa, 1999, p. 178)

Ao comunicar-se imagetivamente, o sujeito pós-moderno obtém como resposta outras imagens. Admitindo que esse é um processo infinito, já que em Peirce vemos que: “qualquer coisa que conduz a alguma outra (seu interpretante) a referir-se a um objeto ao qual ela mesma se refere (seu objeto) de modo idêntico, transformando-se o interpretante, por sua vez em signo e assim sucessivamente *ad*

infinitum” (CP¹⁵. 3.303). Logo, a idéia que se faz presente é a do jogo de espelhos a multiplicar as imagens.

As imagens visuais, as imagens auditivas, as imagens mentais e conceituais, aquelas mesmas imagens que ajudaram a povoar o imaginário da criatividade humana, que ajudaram o homem a construir a sua segunda natureza, sua cultura, entraram em processo de proliferação exacerbada (Baitello, 2000, Online).

Retomando, com um olhar mais aprofundado, propõe-se uma análise da “substância” de que são formadas estas redes de imagens. Talvez algo como intercâmbio sígnico formando o elemento de coesão no processo de comunicação das comunidades em rede. Um conjunto de subjetividades que colhe no espaço da significação algo que lhes transmitam uma noção de grupo, um imaginário comum.

“O ‘imaginário’ aqui é a palavra genérica para os sonhos mortos da humanidade, para os artefatos substitutivos da força de imaginação, para os restos de tudo aquilo que se imaginou, que se produziu, que se expôs, para as decepções de uma política utópica de alta-tensão, para os componentes mal administrados da tecno-imaginação e as formas vazias da filosofia e da arte – em uma palavra: para o entulho da história humana que de forma alguma desapareceu, mas que se instalou ao redor do globo como uma barreira impenetrável. A partir de um determinado ponto da instalação desse mundo artificial já não existe mais o fora nem o outro”. (Kamper, 1994, p. 51).

Ou, segundo Maffesoli, o imaginário forma vínculo social “é algo que ultrapassa o indivíduo e que impregna o coletivo como o imaginário pós moderno em seu conceito de “tribalismo” (2001, pg. 76). Mesmo quando falamos em meu ou teu imaginário vê-se que na verdade corresponde a um imaginário que pertence a um grupo ao qual se está inserido.

Ainda segundo Maffesoli “o imaginário estabelece vínculo, é cimento social”. Com essa substância formadora de “fios” e “nós”, invisível mas real, subjetiva, ubíqua, porém transformadora, as “redes” convivem com o torvelinho de ressignificações de valores. “Penso que certos elementos colocados de lado pela razão retornam, não no sentido do idêntico ou na regressão, mas ocupação de um novo lugar de destaque. Em outras palavras, nunca desapareceram. Estavam apenas em posição secundária ou latentes” (Maffesoli, 2001, p. 77).

¹⁵ CP. Refere-se a Collect Papers, notação internacional para a organização dos escritos de Charles Sanders Peirce.

Mas como encontrar sua própria imagem na desordem das imagens? Como fabricar imagens que fiquem, que deixem rastros? Não há mais imagens simples, elas são todas imbricadas. Cadeias de imagens, escravas umas das outras, sobre as quais perdemos todo poder. Cada um de nós é uma interrupção potencial: *une image just / just une image* (Peixoto, 1996, p. 209)

Podemos até ser uma espécie de interrupção na cadeia de imagens, mas na verdade somos mediados por elas. Se a relação com o mundo é sempre uma relação mediada através de signos, e se somarmos a isto o conceito de iconofagia de Baitello, toda comunicação nasceria do vínculo primordial da amamentação ou do beijo que busca o alimento.

Ao contrário da imagem, que nos leva a um abismo, o beijo nasce do ato da alimentação original e oferece, como contato e comunicação em mídia primária, a maternidade, a profundidade e a tridimensionalidade. Assim, o beijo, também sendo um ato de devoração, é essencialmente distinto da devoração das imagens ou pelas imagens. É a imensa diferença que há entre a antropofagia e a iconofagia. Enquanto na antropofagia (e o beijo é um legítimo ato de antropofagia!) devoramos o outro ou somos devorados pelo outro, na iconofagia somos devorados pelo abismo que tem como portal triunfal de entrada uma imagem. E nos transforma, seres humanos tridimensionais de carne e osso, necessariamente, em imagens. Como toda mídia secundária ou terciária, tanto a escrita, hoje iconizada para veiculação rápida pelos meios eletrônicos, como as imagens igualmente potencializadas por veículos de grande alcance, quando vistas apenas em sua natureza mediadora, são portanto a expressão de um abismo voraz, uma grande boca insaciável. Seu gesto, contudo, não é bilateral como o beijo. Sua operação não é uma troca, mas uma apropriação (Baitello, 2000, online).

Pela profusão de imagens a que o sujeito está exposto, estas imagens vão aos poucos perdendo força. Ficam para trás, presas no tempo e no significado que tinham antes, perdendo, também, a capacidade de nos mobilizar. Ou então, são remodeladas, reprocessadas através da relação triádica em que o interpretante de um signo se traduz em um novo signo e assim por diante.

“(...) o interpretante que o signo como tipo geral está destinado a gerar, é também ele mesmo outro signo (...) sendo outro signo, o interpretante necessariamente irá gerar um outro signo que funcionará como seu interpretante, e assim ad infinitum” (Santaella, 2000, p. 64).

Mais de um século depois de seu advento, o cinema se defronta com a dificuldade de criar novas imagens e contar histórias originais. Assim como no cinema, essa dificuldade se manifesta também no tratamento dado às mais diversas

peças comunicacionais. Tudo que se cria, hoje, parece conter dentro de si fragmentos pré-existentes e advindos de algum lugar que não sabemos precisar.

O exemplo é conhecido: Quando Gary Cooper, nos anos 50, sacava um revólver, não havia consciência no gesto. Era como se fosse pela primeira vez. Agora quando Clint Eastwood tira sua arma, ele está fazendo um gesto já visto no cinema. Está inevitavelmente citando. (...) É como se nos lembrassem que chegamos tarde demais, que tudo hoje é repetição, que as coisas agora só existem em segundo grau (Peixoto, 1988, p. 364).

No fenômeno da “Perspectiva em Abismo”, ou seja, quando uma imagem é projetada aos nossos olhos, seja no cinema, jornal, revista ou televisão, e há nela uma parte, espécie de link, ou seja, um signo indicial que aponta para a existência de um objeto original, existente em algum lugar, apontando para outras imagens já vistas antes, são percebidas através do que Peirce denominava “Experiência” ou “Observação Colateral”

A observação colateral é algo que não se manifesta enquanto interpretante, pois é uma experiência fora do signo e, portanto, independe do interpretante. São experiências externas ao objeto, mas que mesmo assim, deste, são observáveis.

O signo pode apenas representar o Objeto e referir-se a ele. Não pode proporcionar familiaridade ou reconhecimento desse Objeto; ou seja, que ele pressupõe uma familiaridade com algo a fim de veicular alguma informação ulterior sobre algo (CP. 2.231).

Portanto, fora do fenômeno da representação de um objeto por um signo que irá gerar um interpretante na forma de outro signo, existe uma outra forma de observação em relação ao objeto que nada tem a ver com o signo, mas que resulta em uma experiência, antes, de conhecimento e discussão sobre o objeto.

Para compreender esse processo partimos do diagrama lógico da função, expresso com base na tríade peirceana. Sinteticamente ela apresenta o Signo (S), o Objeto (O) e o Interpretante (I):

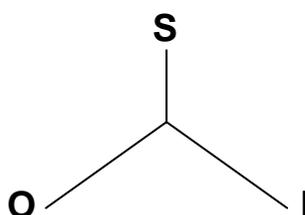


Figura 74 – Esquema da Tríade Semiótica de Peirce.

O signo como entidade primeira da relação triádica, representa o objeto para uma mente na qual irá provocar o interpretante e este buscará outro signo para designá-lo.

A mensagem ou código formulado é emitido para um receptor que irá elaborar um conhecimento ou idéia e expressá-lo na forma de outra mensagem ou código.

No entanto para que se gere o Interpretante é necessário que a mente busque substratos informacionais contidos de forma externa ao signo, mas existentes anteriormente no imaginário. Essa experiência, chamada “colateral” do objeto, constitui-se em algo fundamental para a compreensão pelo intérprete, pois ela é que vai permitir que a tríade original se processe, pois sem uma experiência anterior o signo não será reconhecido como tal em relação ao objeto por um intérprete do signo. Assim, sem a interpretação contextualizada, dada pela “observação colateral”, o processo semiótico não se faz.

Logo, a “Perspectiva em Abismo” expõe imagens híbridas de novidade/remake que provocam no espectador a sensação de já tê-las visto em algum momento, em outro lugar, talvez com outra forma esparsas no imaginário.

Foi Eduardo Peñuela Cañizal que apontou a existência de uma perspectiva em abismo no cinema do espanhol Pedro Almodóvar, que constrói algumas imagens buscando substratos imagéticos nos filmes de Luis Buñuel, que por sua vez, as reconstrói a partir de cenas de outros filmes ou ainda de imagens clássicas da pintura espanhola(...). A imagem nos absorve, nos chama permanentemente a sermos devorados por ela, oferecendo o abismo do pós-imagem (Baitello, 2000, online).

O tipo de comunicação que produz efeito no sujeito contemporâneo é certamente uma construção constantemente renovada. Para tanto, seus recursos de sedução necessitam estar embasados em estratégias cada vez mais ousadas e, sobretudo, imagéticas, presentes em todo e qualquer suporte comunicacional. Aí entram as novas tecnologias capazes de transferir o que só era possível em um determinado suporte, a outros. O pictórico se manifesta no videoteipe e este na fotografia, que se remete ao cinema e assim por diante numa combinação de limites ainda desconhecidos. Essas estratégias podem ser notadas nas vinhetas de TV, nos videoclipes, nas revistas, na internet, nas tecnologias de produção do virtual no cinema, na *Street Arte* e até no tradicional jornal.

Como podemos ver neste exemplo, o que era apenas uma foto se transformou em um mecanismo propulsor de signos remetidos a interpretantes na forma de outros signos anteriores a ele, produzindo reações diversas no público.

Alguns anos atrás o jornal “Folha de São Paulo” publicou em sua primeira página a foto do esquife solitário de um pichador paulista morto no Rio de Janeiro. Dentro da onda de protestos dos leitores pela dureza da imagem, também se incluíam manifestações de júbilo e êxtase pela beleza da foto que lembrava grandes momentos da pintura universal, recordando que a fotografia publicada não tinha como objeto apenas a morte e a violência, mas também os efeitos de luz e sombra dos quadros de Rembrandt ou Caravaggio. Assim o mundo das imagens *iconofágicas* possui uma dimensão abismal. Por trás de uma imagem haverá sempre outra imagem que também remeterá a outras imagens (Baitello, 2000, online).

O exemplo da foto do jornal mostra que a citação de algo que se sabe que causará impacto no público pela justaposição de imagens que estão de algum modo presentes no imaginário; a colagem de textos, subtextos, sons, produzidos para cinema, documentários, jornais de TV ou até campanhas publicitárias podem trazer à tona lembranças que são signos como marcação de um tempo. Esta colagem de lembranças se constitui de mensagem ressignificada produzindo subjetividades que, separadas e de forma isolada, presas no tempo passado estavam vazias de sentido. Mais uma vez, a ressignificação se faz notar enquanto processo semiótico de signos que geram interpretantes na forma de outros signos *ad infinitum*.

Desta forma, a “Observação Colateral” de Peirce organiza, semioticamente, imagens esparsas em nosso imaginário produzindo uma seqüência cronologicamente regressiva, também podendo ser diacrônica, orientada pelos fragmentos sígnicos de imagens produzidas em direção a um abismo arqueológico de imagens. Por trás de uma imagem sempre haverá outra como referente indicial e produzida por um imaginário. Conforme o diagrama:

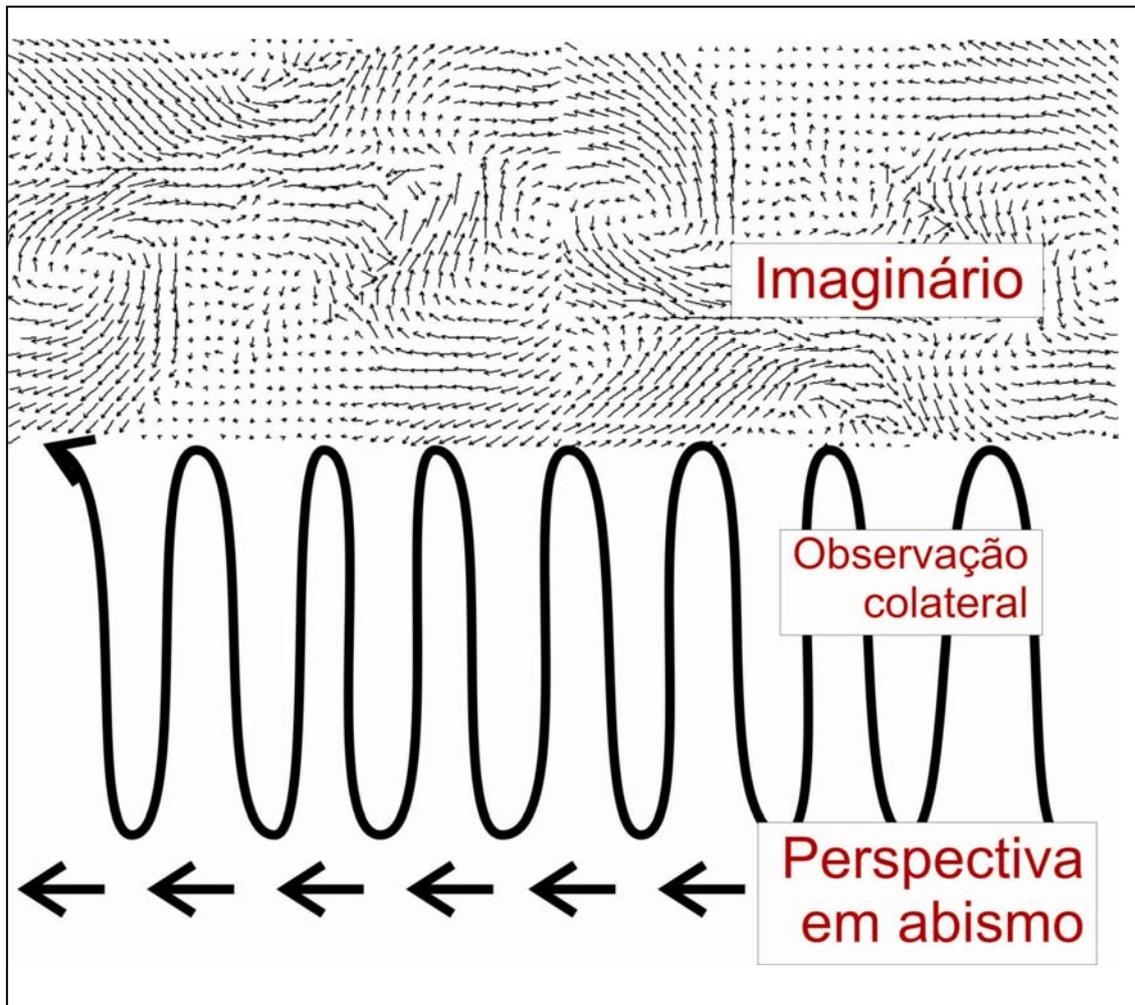


Figura 75 – Diagrama da relação entre Campo do Imaginário, Obdervação Colateral e Perspectiva em Abismo

Assim entre o filme “Nossa Música” e “A Divina Comédia” a “Perspectiva em Abismo” pode construir uma ponte, organizada pela Experiência Colateral, buscando substratos imagéticos no imaginário social dos sujeitos de diversas épocas. Cada uma com suas especificidades contextualizadas socialmente.

De acordo com o diagrama pode-se dispor as imagens do Capítulo 3 da seguinte forma:



Figura 76 – Esquema que delinea uma das possibilidades de Perspectiva em Abismo entre “Nossa Música e “ A Divina Comédia.

Considerações Finais

A análise de uma possibilidade de construção do imaginário a partir da “ADivina Comédia” pretendeu trazer alguns elementos que podem contribuir para observar a importância da oralidade como “tecnologia do imaginário não poluente” (Silva, 2006) para a construção de um imaginário grupal e sua disseminação.

A coleta do material pictórico foi importante para observar como o imaginário acerca do inferno foi sofrendo alterações, se libertando ou retomando elementos estéticos comuns à Idade Média. Com isso, talvez possa-se dizer que não haja uma linearidade no trajeto deste imaginário que, seria, sim, retomado em elementos pregressos e que sofrem atualizações num movimento em espiral de acordo com o repertório imaginal de cada indivíduo inserido no seu tempo. Também foi possível observar o que nos diz Durand (1998), segundo as transformações possíveis de ocorrer na “bacia semântica” em um longo espaço de tempo de dimensões medidas em séculos.

Em relação às expressões do inferno na contemporaneidade, pode-se delinear hipóteses de um deslocamento sógnico do ambiente do inferno em direção ao “aqui e agora”. Ou seja, da dimensão do *pós-morten*, a realidade infernal passou a fazer parte do mundo dos homens em seu dia-a-dia. Isso pode ser percebido na história em quadrinhos de Sandow Birk, que situou o inferno em Los Angeles, o purgatório em São Francisco e o paraíso em Nova York. Stephan Doitschnoff que usa a cidade como suporte para expressão de seu imaginário religioso medieval.

Já Jean-Luc Godard, obedecendo à estética pós-moderna, que retoma e digere as manifestações visuais do século XX, constrói sua obra misturando cenas que povoam o imaginário cinematográfico da modernidade com imagens reais de acontecimentos históricos dos séculos XX e XXI. Para isso, produziu uma composição baseada na *bricolage* (Lévi-Strauss, 1964), conseguindo um efeito de verossimilhança mobilizador para questões relacionadas com a realidade mundial e com a condição humana atual.

Ao longo dos cerca de 700 anos que separam a escrita de “A Comédia”, de Dante Alighieri, da obra cinematográfica intitulada “Nossa Música”, de Jean-Luc Godard, o trajeto do imaginário acerca do inferno sofreu modificações e deslocamentos de sentido. No entanto, pode-se perceber que este imaginário nunca esteve ausente, pelo contrário, foi em cada época interpretado e traduzido artisticamente, de acordo com o pensamento e a estética vigente. Assim sendo, o imaginário infernal foi e é uma constante na vida dos homens e mulheres e, expresso como sintoma nas artes.

De forma alegórica, puramente religiosa ou como metáfora para a condição humana, o inferno acompanha o homem em suas indagações sobre o seu próprio futuro e o do mundo. Isto está colocado de forma veemente no filme “Nossa Música” que, com uma estética própria e recursos usados por Godard, como a *bricolage*, o uso da profusão cromática e as telas pretas, nos coloca ainda em posição de sensibilidade para um tema tão antigo.

Desta forma, a “bacia semântica” parece continuar seu trajeto, acrescida de novos signos e tomando novas direções.

Na tentativa de traçar um método que possibilite um novo tipo de análise sobre o trajeto de imagens, e usando para isso o caso das interpretações e reinterpretções do imaginário acerca do inferno, procurou-se aliar teorias sobre imaginário, Observação Colateral e Perspectiva em Abismo. Considerando que existe um movimento de vai-e-vém, ou em espiral, transportando elementos do imaginário e transformando-os em signos-imagens alinhados na forma de uma ponte que poderia ser a Perspectiva em Abismo.

Esta foi apenas uma tentativa de teorizar sobre a questão do trajeto de imagens. Certamente é necessário continuá-lo e discutí-lo para melhor embasá-lo e mobilizar outras possibilidades de abordagem e aprofundamento para o assunto. Estamos em um momento histórico muito especial para o estudo de imagens, visto que já as temos em grande acúmulo e cada vez produzimos mais tecnologias democráticas a exacerbá-las. Foi uma tentativa de seguir por um caminho teoricamente alternativo com todas as dificuldades da multidisciplinariedade.

Referências Bibliográficas

ALIGHIERI, D, **A Divina Comédia**. São Paulo: Edições Cultura. 1942.

_____, **A Divina Comédia**. São Paulo: Nova Cultural. 2002.

_____, **A Divina Comédia**. São Paulo: Editora 34. 2007.

_____, **A Divina Comédia**. WANDERLEY, Jorge. Rio de Janeiro: Record. 2004.

ARGAN, G. , C., **Imagem e Persuasão, Ensaios Sobre o Barroco**. São Paulo: Companhia das Letras. 2004.

AUERBACH, E. , **Dante Poeta do Mundo Secular**. Rio de Janeiro: Top Books. 1997.

AUMONT, J., **A Imagem**. São Paulo: Papyrus, 1993.

BATAILLE, Georges, **A Parte Maldita**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

CAPELLARI, M., **As Representações Visuais do Mal nos Imaginários Moderno e Pós-moderno da Comunicação**. Tese (Doutorado em PPGCom) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2007.

CHALHUB, S., **Animação da Escrita, ensaios de psicanálise e semiótica aplicada**. São Paulo: Hacker Editores, 1999.

BADIOU, Alain. **Pequeno manual de inestética**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BAITELLO, N., Jr., As imagens que nos devoram – Antropofagia e Iconofagia. Encontro Imagem e Violência, São Paulo, 2000. Disponível em: <http://www.cisc.org.br/portal/biblioteca/iconofagia.pdf>.

_____**A Era da Iconofagia, Ensaios de Comunicação e Cultura.** São Paulo: Hacker Editores. 2005.

_____**O Animal que Parou os Relógios.** São Paulo: AnnaBlume, 2003.

DERRIDA, J., BERGSTEIN, L., Enlouquecer o subjétil. São Paulo: Unesp, 1998.

CAUDURO, F., V., Design Gráfico e Pós-modernidade. **Revista Famecos.** Nº 13 (2000).

DUBOIS, P., **Cinema, Vídeo, Godard.** São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DURAND, G. , **O Imaginário, Ensaio Acerca das Ciências e da Filosofia da Imagem.** Rio de Janeiro: Difel. 1998.

DELEUZE, G., **A Imagem-Tempo.** São Paulo: Brasiliense. 2007.

ECO, U., **História da Beleza.** Rio de Janeiro: Record. 2004.

_____**Kant e o Ornitorrinco.** Rio de Janeiro: Record. 1998.

FOUZ, J., P., Godard Cumple 75, Y dignifica? **El Amante Cine.** Nº 163, Dezembro (2005), pp. 02 – 15.

GHIRALDELLI, P. , A Construção de um Imaginário. **Entre Clássicos.** Vol 01 Nº 01 (2005), pp. 84 – 89.

GILLAIN, A, **O Cinema Segundo François Trauffeaut.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

GODARD, J-L., **Introdução a uma Verdadeira História do Cinema.** São Paulo: Martins Fontes, 1989.

GOMBRICH, E. H., **A História da Arte.** Rio de Janeiro: LTC, 1999.

HAUSER, A., **História Social da Arte e da Literatura.** São Paulo: Martins Fontes. 1995.

HUTCHEON, L., **Poética do Pós-modernismo.** Rio de Janeiro: Imago, 1988.

_____, **Uma Teoria da Paródia.** Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

LÉVI-STRAUSS, C. , **O Pensamento Selvagem.** Campinas: Papyrus, 1989.

LEGROS, P., MONNEYORON, F., TACUSSEL, P., **Sociologia do Imaginário**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2007.

MAFFESOLI, M. , *Entrevista:O Imaginário é uma Realidade*. **Revista Famecos** Nº 1-1994.

_____, **À Sombra de Dionísio**. São Paulo: Zouk, 2003.

PEIRCE, C. S. **Semiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

PEIXOTO, N., B., O Olhar estrangeiro. In: **O olhar**. NOVAES, Adauto (org). São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Editora

_____. Passagens da imagem: pintura, fotografia, cinema, arquitetura. In: **Imagem máquina**, PARENTE A. , (org). São Paulo: Editora 34. 2004.

_____. Ver o invisível, a ética das imagens. In: NOVAES, A. (org). **Ética**. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

SILVA, J. , M. , **As Tecnologias do Imaginário**. Porto Alegre: Sulina. 2006.

SANTAELLA, L., e NÖTH, W., **Imagem, Cognição, Semiótica, Mídia**. São Paulo: Iluminuras. 2008.

SANTAELLA, L., **Matrizes da Linguagem e Pensamento, Sonora, Visual e Verbal**. São Paulo: Iluminuras. 2005.

_____, **A Teoria Geral dos Signos**. São Paulo: Ed. Pioneira. 2000.

VAZ, P., B., e NOVA, V., C., **Estação Imagem**. Belo Horizonte: UFMG. 2002.

WEISSBERG, J-L., Real e virtual. In: **Imagem máquina**, PARENTE André (org). São Paulo: Editora 34. 2004.

ZILLES, U. , A Divina Comédia de Dante Alighieri. **Letras Hoje**. Vol 23, Nº 3 (1988), pp. 55 – 71.

Sites acessados:

<http://www.stelle.com.br/index.html>. Acesso em março de 2008.

<http://www2.bc.edu/~grantje/Essay2.html>. Acesso em junho de 2008.

http://www.facom.ufba.br/com112_2001_2/nouvellevague/historico.html. Acesso em maio de 2008.

http://www.stephandoit.com.br/gallery_paint_i2.html. Acesso em junho de 2008.

<http://www.stelle.com.br/>. Acesso em maio de 2006.

http://www.freewebtown.com/spinoza/GD_Negri_devir_revolucionario.pdf

<http://www.doreillustrations.com/divinecomedy/HELL/images/divinecomedy-hell.html>

Obras audiovisuais:

“Acossado” (Jean-Luc Godard - 1959).

“Carmem de Godard” (Jean-Luc Godard - 1983).

“Je Vous Salue Marie” (Jean-Luc Godard - 1984).

“Nossa Música” (Jean-Luc Godard - 2004).

“O Cozinheiro, o Ladrão, sua Mulher e o Amante” (Peter Greenaway – 1989).

“O Livro de Cabeceira” (Peter Greenaway – 1996).

“Passion” (Jean-Luc Godard - 1982).

“Pierrot le fou” (Jean-Luc Godard - 1965).

“TV Dante” (Peter Greenaway – 1989).

“Vivre sa Vie” (Jean-Luc Godard - 1962).

ANEXO I

Decupagem do “Reino I – Inferno”
“Nossa Música”

	VÍDEO	CARACTERE	ÁUDIO	TRILHA
1	- Mulher morta caída, - Ambigüidade entre figurativo e abstrato - Cores - Plano em detalhe - Documental - Estourada			s/ trilha
2	- Tanque de guerra passa pela rua - Cores - Plano em detalhe - Documental			s/ trilha
3	Tela Preta			s/ trilha
4	Tela preta			s/ trilha
5	Tela Preta	Nossa Música		Pico de tensão
6	Tela preta			Tensão média
7	Tela preta	Créditos		Tensão média
8	Tela preta			Tensão média
9	Tela preta	Créditos		Tensão média
10	Tela preta			Tensão média
11	Tela preta	Créditos		Tensão média
12	Tela preta			Tensão média
13	Tela preta	Créditos		s/ trilha
14	Tela preta			s/ trilha
15	Tela preta	Créditos		Tensão média
16	Tela preta			Tensão média
17	Tela preta	Créditos		Tensão média
18	Tela preta			Tensão média
19	Tela preta	Créditos		s/ trilha
20	Tela preta	Créditos		s/ trilha
21	Tela preta			s/ trilha
22	- Vista interna de casa sendo explodida - Plano geral - Preto e Branco (PB)			s/ trilha

23	Tela preta	"Assim no tempo das fábulas...	Voz feminina	s/ trilha
24	- Barco do tipo nau ou caravela em chamas, remete ao século XIV - Plano geral - Suporte cinema - Perspectiva em abismo	REINO 1 INFERNO		
25	Tela preta	...após as inundações e o dilúvio...		
26				
27				
28	- Maremoto e lua, remetendo a dilúvio - Plano geral - PB - Im. Estourada	Homens armados surgiram da terra e se exterminaram"		s/ trilha
29	- Pinguim entrando em mar aparentemente poluído - Plano Geral - Documental - Im. estourada			Entra trilha - piano com uma nota só repetida
30	Tela preta			Tensão baixa
31	- Babuínos correm por um rio em fuga - Cores esverdeadas - Plano geral - Documental			Tensão baixa
32	- Soldados dentro de rio mostrando armas. Analogia com os babuínos. - Cores - Plano geral - Documental aparente			Tensão baixa
33	- Homens em fuga - Plano geral - PB			Tensão baixa
34	- Batalha travada a cavalo - Cores - Suporte cinema - Perspectiva em abismo			Tensão baixa
35	- Homens com baionetas - Cores - Sup. Cinema - Im. estourada - Perspectiva em abismo - Aumenta os tons de amarelo fazendo transição para a próxima imagem			Tensão baixa
36	- Bombardeio - Cores Explosões em vermelho			Tensão baixa

37	- Cova coletiva ou trincheira cheia de corpos formando textura - PB - Documental			Tensão baixa
38	- Montanha de corpos em cova coletiva formando textura - PB - Documental			Tensão baixa
39	- Corpo de soldado em decomposição - Plano americano - PB - Documental			Tensão baixa
40	- Corpo de soldado - PB - Documental			Tensão baixa
41	- Soldado corre em meio a combate em ruínas - PB - Docum/cinema antigo			Pico de tensão
42	- Janela, vista interna da cena anterior - PB - Docum/cinema antigo			Pico de tensão
43	- tela preta			Pico de tensão
44	- Soldados pulam em trincheira, combate na neve - PB - Plano geral - Docum/cinema antigo			Pico de tensão
45	- Soldado tomba - PB - Docum/cinema antigo			Pico de tensão
46	- Buraco na neve, sugestão de cova - PB - Docum/cinema antigo			s/ trilha
47	- Índios EUA a cavalo - Cores - Plano americano - Sup. Cinema - Perspectiva em abismo			s/ trilha
48	- Índios EUA a cavalo - Cores - Plano geral - Sup. Cinema - Perspectiva em abismo			s/ trilha
49	- Cavalaria americana - Plano geral - Cores			s/ trilha

	- Perspectiva em abismo			
50	- Tribo africana em combate com lanças contra exército francês - PB - Plano geral - Sup. cinema - Perspectiva em abismo			s/ trilha
51	Tela Preta			s/ trilha
52	- Tribo africana em combate com lanças contra exército francês - Cores - Plano geral - Sup. cinema - Perspectiva em abismo			s/ trilha
53	- Sobreposição se suástica e rosto - PB - Cinema/propaganda			s/ trilha
54	Tela Preta			s/ trilha
55	- Comandante de cruzada ordena ataque - PB - Plano americano - Perspectiva em abismo - Cinema antigo			Pico de tensão
56	- Combate de cruzados - Plano geral - PB - Cinema antigo - Remete a KKK - Perspectiva em abismo			Pico de tensão
57	- Punhos levantados em manifestação popular - PB - Plano em detalhe - Documental - Perspectiva em abismo			Pico de tensão
58	Tela Preta			Pico de tensão
59	- Soldados "romanos" armados com lanças correm atrás de homens desarmados - Plano panorâmico - Cores - Transição de vermelho e amarelo			Pico de tensão
60	- Exército combate com tribo africana remetendo a colonialismo - Cores (vermelho) - Cinema - Perspectiva em abismo			Pico de tensão
61	- Fumaça branca			Pico de

	- Fade out			tensão
62	Tela Preta			Pico de tensão
63	- Limousine oficial com bandeira americana em primeiro plano e da ONU ao fundo - Cores - Plano em detalhe - Documental			Pico de tensão
64	Tela Preta			Tensão média
65	- Guerrilheiro palestino armado com cerca de arame farpado ao fundo - Plano americano - Documental			Tensão média
66	- Plano em detalhe da arma do guerrilheiro palestino			Tensão média
67	Tela Preta			Tensão média
68	- Biga corre para combate - Panorâmica - Cores			Tensão média
69	- Plano em detalhe da roda da biga arrancando um braço			Tensão média
70	Tela Preta			Tensão média
71	- Monte de corpos sendo arrastado por retroescavadeira, remete a holocausto - PB - Documental - Perspectiva em abismo			Tensão média
72	- Plano em detalhe dos corpos - PB			Tensão média
73	- Explosão em amarelo e laranja			Tensão média
74	- Surgem da explosão tanques em combate - Cores			Tensão média
75	- Plano em detalhe de soldado em tanque nas ruas - Cores			Tensão média
76	- Cavalaria em combate com índios americanos - Plano geral - Cores (vermelho e azul) - Cinema - Perspectiva em abismo			Tensão média
77	- Exército japonês a cavalo em			Tensão

	combate, destaque para estandarte vermelho com ideograma - Panorâmica - Cores (vermelho e azul)			média
78	Tela Preta			Tensão média
79	- Cabeça de mulher arrancada, cabelos negros e longos, muito sangue - Plano em detalhe - Imagem estourada - Cores (vermelho e magenta) - Documental			Pico de tensão
80	Tela Preta			Tensão média
81	- Casal foge abraçados, ao fundo casa explodindo - Plano geral - PB - Cinema	"Eles são terríveis aqui, com sua mania de decapitar as pessoas."	"Eles são terríveis aqui, com sua mania de decapitar as pessoas."	s/ trilha
82	- Close no rosto da mulher - PB			s/ trilha
83	- Plano inferior do casal em fuga na praia - PB			s/ trilha
84	- Plano geral de explosão da casa	"O que me espanta é que ainda haja sobreviventes"	"O que me espanta é que ainda haja sobreviventes"	Tensão média crescente
85	- Casal entra no mar			Tensão média crescente
86	Tela Preta			Tensão média crescente
87	- Explosão vermelha, guerra naval - Cores (vermelho e amarelo) - Documental			Tensão média crescente
88	- Explosão no mar, fogo - Cores (Laranja) - Documental			Tensão média crescente
89	- Silhueta de submarino emerso em mar calmo - Plano geral - Cores (azul) - Imagem estourada - Documental - Perspectiva em abismo			Tensão média crescente
90	- Aviões de guerra antigos da força aérea americana partindo - PB			Tensão média crescente

	- Cinema - Perspectiva em abismo			
91	- Cavalaria americana - Cinema - PB - Perspectiva em abismo			Tensão média crescente
92	- Avião a jato parte de porta-aviões - Cores - Documental			Tensão média crescente
93	- Rosto ensanguentado em trincheira - Transição de plano geral para plano em detalhe			Tensão média crescente
94	- Explosão em cidade - Documental			Tensão média crescente
95	- Tanque - Documental			Tensão média crescente
96	- Dois tanques avançam - Documental			Tensão média crescente
97	- Braço armado a bordo de tanque passa por desabrigados na rua de uma cidade - Plano em detalhe - Cores - Documental			Tensão média crescente
98	- Tanque em combate - PB			Tensão média crescente
99	- Explosão de bomba e bombardeio - PB - Plano geral - Documental			Tensão média crescente
100	- Tanque - PB - Documental			Tensão média crescente
101	- Enfrentamento entre população e polícia em barricada na rua - PB - Imagem antiga - Documental			Tensão média crescente
102	- Explosão aérea - PB			Tensão média crescente
103	- Tanque - PB - Documental			Tensão média crescente
104	- Artilharia antiaérea derruba um			Tensão

	avião - Cores - Documental - Perspectiva em abismo			média crescente
105	- Míssil cai e explode avião em porta-aviões - Cor - Documental - Perspectiva em abismo			Tensão média crescente
106	- Explosão magenta			Tensão média crescente
107	Tela Preta			Tensão média crescente
108	- Plano em detalhe de explosão magenta no mar			Tensão média crescente
109	- Plano geral da explosão			Tensão média crescente
110	Tela preta			Tensão média crescente
111	- Mulher combatente asiática - PB - Documental			Tensão média crescente
112	- Sobreposição de duas películas (imagem anterior e próxima) - PB			Piano em duas teclas
113	- Explosões e combate em arrozal (Vietnã) - PB - Documental - Perspectiva em abismo			Tensão média crescente
114	- Helicóptero no (Vietnã) - PB - Documental - Perspectiva em abismo			Tensão média crescente las
115	- Soldados combatem em trincheira - Coturno militar em primeiro plano - Cores - Documental - Perspectiva em abismo			Tensão média crescente
116	- Guerra Civil EUA, canhões - Cores - Cinema - Perspectiva em abismo			Tensão média crescente
117	- Cavalaria e soldados romanos - Cores			Tensão média

	- Cinema - Perspectiva em abismo			crescente
118	- Combate com flechas - Cores - Cinema - Perspectiva em abismo			Tensão média crescente
119	- Cavalaria combatendo no deserto - Plano geral - PB			Tensão média crescente
120	- Polícia atirando de carro antigo - Imagem em duotone preto e verde			Tensão média crescente
121	- Retorna para cena anterior			Tensão média crescente
122	- Índios americanos combatem a cavalo - Cinema - Perspectiva em abismo			Tensão média crescente
123	- Polícia atirando de carro antigo - Imagem em monotone vermelho			Tensão média crescente
124	- Ferido negro em maca - Cores - Documental			Tensão média crescente
125	- Políticos aplaudindo e comemorando - Cores - Documental - Perspectiva em abismo			Tensão média crescente
126	- Silhueta de soldado solitário - Cores - Plano americano			Tensão média crescente
127	- Tanques em mata - Cores (verde e vermelho) - Documental			Tensão média crescente
128	- Avião a jato atirando bombas - Cores - Documental - Perspectiva em abismo			Tensão média crescente
129	- Manobras de jato atingido - Cores - Documental - Perspectiva em abismo			Tensão média crescente
130	Tela Preta			Tensão média crescente
140	Tela Branca			Tensão média crescente

141	- Explosão - PB			Tensão média crescente
142	- Mísseis caindo - PB - Documental - Perspectiva em abismo			Tensão média crescente
143	- Explosão - PB			Tensão média crescente
144	- Mísseis explodindo - PB - Perspectiva em abismo			Tensão média crescente
145	- Mísseis atingindo o chão, explosão - Cores - Documental - Perspectiva em abismo			Tensão média crescente
146	- Avião lança míssil ou bomba, mar ao fundo - Cores - Plano em detalhe			Tensão média crescente
147	- Míssil caindo e explodindo - Cores (Vermelho e verde) - Plano geral			Tensão média crescente
148	- Grande explosão - Tela inteira			Tensão média crescente
149	- Jato em combate - Transição de plano geral para detalhe -Cores			Tensão média crescente
150	- Helicóptero em combate - Plano em detalhe para metralhadora - Cores - Documental - Perspectiva em abismo			Tensão média crescente
151	- Jatos com céu azul e nuvens ao fundo - Plano geral - Cores - Documental - Perspectiva em abismo			Tensão média crescente
152	- Explosão multicolorida, lembra fogos de artifício - Imagem estourada - Sequência longa - Tela inteira			Tensão média crescente
153	- Sangue e destruição de tudo			Tensão

	- Imagem multicolorida e estourada - Composição em textura - Panorâmica - Sequência longa			média crescente
154	Tela preta			s/ trilha
156	- Combate homem a homem com armas rudimentares - Plano superior (aéreo) - Sugere que depois da explosão tudo recomeça do nada			Tensão média crescente
157	Tela preta			Tensão média crescente
158	- Meninos brincam de guerra em trincheira com armas de brinquedo feitas de pau - PB - Cinema - Plano geral			Pico de tensão
159	- Menino se faz de morto - Cinema - Plano geral			Tensão média crescente
160	Tela Preta			s/ trilha
161	- Mulher ajoelhada implora a soldado na rua (imagem antiga) - PB - Perspectiva em abismo	"perdoa as nossas ofensas... Como nós perdoamos a quem nos tenha ofendido"	"perdoa as nossas ofensas... Como nós perdoamos a quem nos tenha ofendido"	s/ trilha
162	Tela Preta	"Sim. Como nós perdoamos, perdoa-nos"	"Sim. Como nós perdoamos, perdoa-nos"	s/ trilha
163	- Rosto de mulher em desespero (imagem antiga) - PB - Close - Cinema - Perspectiva em abismo			s/ trilha
164	- Corpo sendo arrastado por soldados - Plano em detalhe - Cores (vermelho) - Documental			Pico de tensão
165	- Corpos sendo arrastados por soldados - Plano geral - PB - Documental			Tensão baixa
166	Tela Preta			Tensão baixa
167	- Padre dá a comunhão a crianças esqueléticas, sobreviventes			Tensão baixa

	<ul style="list-style-type: none"> - PB - Plano em detalhe - Documental 			
168	<ul style="list-style-type: none"> - Crianças famintas e esqueléticas pedem esmola em meio à multidão - Plano inferior - Cores - Documental 			Pico de tensão
169	<ul style="list-style-type: none"> - Menina majérrima pedindo esmola em meio aos escombros de guerra - Plano em detalhe - Cores - Documental 			Tensão baixa
170	<ul style="list-style-type: none"> - Médico com menina atingida, no colo - Plano americano - Documental - Cores 			Tensão baixa
171	<ul style="list-style-type: none"> - Poças de sangue vivo - Cores - Plano geral - Documental 			Tensão baixa
172	<ul style="list-style-type: none"> - Câmera aproxima mostrando soldado ao fundo em plano em detalhe - Cores - Documental 			Tensão baixa
173	<ul style="list-style-type: none"> - Mulher repórter fazendo cobertura - Plano em detalhe da câmera - Cores - Documental - Perspectiva em abismo 			Tensão baixa
174	<ul style="list-style-type: none"> - Corpo sendo levado, câmera vai atrás - Cores - Plano em detalhe - Perspectiva em abismo 			Tensão baixa
175	<ul style="list-style-type: none"> - Mulher velha caminha pela rua, ao lado tanque com soldado sentado, parece mantê-la sob a mira da metralhadora. Sugere similaridade com a câmera. - Cores - Transição de plano geral para detalhe - Documental 			Pico de tensão
176	<ul style="list-style-type: none"> - Soldados caminham em meio a pessoas caídas nas ruas - Plano geral 			Tensão baixa

	- Cores - Documental - Perspectiva em abismo			
177	Tela Preta			Tensão baixa
178	- Menino africano dá água à criança menor, esquelética - Cores - Plano em detalhe - Documental - Perspectiva em abismo			Tensão baixa
179	- Na seqüência a criança desmaia ou morre - Cores - Plano em detalhe - Documental - Perspectiva em abismo			Pico de tensão
180	- Refugiados passam em estrada por corpos cobertos no chão - Cores (azul e rosa) - Plano em detalhe - Documental - Perspectiva em abismo			Tensão baixa
181	- Corpo sendo coberto - PB - Plano em detalhe - Cinema - Perspectiva em abismo			Tensão baixa
182	- Soldado se aproxima de homem para revistá-lo - PB - Cinema - PA			Tensão baixa
183	- Homem enterrado com a cabeça para fora no meio de um estouro de cavalos - PB - Cinema - Perspectiva em abismo			Tensão baixa
184	- Enforcados pendurados em postes e cruzes	"Sim. Como nós perdoamos, perdoa-nos"	"Sim. Como nós perdoamos, perdoa-nos"	Pico de tensão
185	- Mulher amarrada sendo queimada - Imagem caseira em VHS - Documental - Lembra torturados da guerra do Iraque			Tensão baixa
186	- Homem fazendo gesto nazista - Plano americano			Tensão baixa

	- PB - Cinema - PA			
187	- Mulheres de bicicleta fazem gesto nazista antes de sair para trabalhar como carteiro - PB - Plano geral - Documental - Perspectiva em abismo			Tensão baixa
188	- Soldado atira com metralhadora - Plano em detalhe - PB - Documental - PA			Tensão baixa
189	- Menina guerrilheira latino-americana é atingida - PB - Plano em detalhe - Documental - Perspectiva em abismo, remete à menina vietnamita já vista no filme			Pico de tensão
190	- Fade para o rosto da menina			Tensão baixa
191	- Homens trabalhando no lugar de animais em roda de olaria - PB - Plano geral - Documental - PA para tela de Van Gogh			Tensão baixa
192	- Consagração de noviças que se jogam de bruço no chão frente à madre superiora - PB - Plano geral - Cinema - PA			Pico de tensão
193	- Pessoas brincam de deslizar na neve, ao fundo escombros de guerra - Cores - Panorâmica - Documental	"podemos encarar a morte de duas maneiras:	"podemos encarar a morte de duas maneiras:	s/ trilha
194	- Homem esquiando na neve - Plano geral - Cores - Documental - PA	Uma como o impossível do possível...	Uma como o impossível do possível...	s/ trilha
195	Tela Preta			s/ trilha
196	- Rosto ensangüentado de soldado	... outra como o	... outra como o	s/ trilha

	agonizando - Plano em detalhe - Cores	possível do impossível...	possível do impossível...	
197	- Homens e mulheres enforcados em árvores - Monotone em vermelho - Plano geral - Perspectiva em abismo			s/ trilha
198	- Transição para menos vermelho	Ora, "eu" é outra pessoa."	Ora, "eu" é outra pessoa."	s/ trilha
199	- Cadáver encolhido, sugere um feto - A imagem transita entre o figurativo e o abstrato - Cores - Imagem estourada - Plano em detalhe - Documental			Entra tom suave
200	- Pessoa caindo ao chão - PB - Plano geral			Tom suave
201	- Cadáveres sendo queimados - PB - Plano em detalhe - Documental - Perspectiva em abismo			Tom suave
202	- Cadáveres sobre a neve - Plano geral - Documental - PA			Tom suave
203	- Imagem antiga de soldado sorrindo para a câmera - Plano americano - PB - Documental - PA			Tom suave
204	Tela Preta			Tom suave
205	- Fumaça - PB			Tom suave
206	- Mão para fora suja de barro no qual o corpo foi enterrado - Documental - Perspectiva em abismo para escultura de Rodin			Tom suave
207	Tela Preta			Tom suave
208	- Explosão colorida seguida de outras em fundo preto - Documental			Tom suave
209	- Transição para Torres Gêmeas sendo atingidas - Cores			Tom suave

	- Plano geral - Documental - Perspectiva em abismo			
210	- Sangue derramado no chão - Cores - Plano em detalhe - Documental - PA	"Você se lembra de Saraievo"		Tom suave
211	- Mulher com lenço na cabeça - Plano em detalhe - Cores - Documental - PA			Tom suave
212	- Multidão de refugiados andando pelas ruas de (Saraievo) - Cores - Plano geral - Documental - PA			Tom suave
213	- Prédio em chamas - Cores - Documental - PA			Tom suave
214	- Rostos de moças tristes que parecem lamentar algo - Close - Cores - Documental			Tom suave
215	Tela Preta			Tom suave