

Dicionário de imagens: matéria-prima da poesia cinematográfica de *Cinema Paradiso*, de Giuseppe Tornatore

Ágata Cristina Kaiser Dumont

Mestre em Estudos Literários pela UFMG

*Ouvir o ritmo da criação – mas também vê-lo, e
palpá-lo – para construir uma ponte entre o mundo,
os sentidos e a alma: missão do poeta.*
Octavio Paz

Em “Verso e Prosa”, Octavio Paz atribui ao ritmo o principal aspecto capaz de gerar poesia em um poema. Tal ritmo pode existir também na prosa e, acréscimo meu, no cinema. Sem modificar a estrutura de cada gênero artístico, o ritmo pode, no entanto, gerar poesia em qualquer um deles. É o que se percebe em *Cinema Paradiso*, produção cinematográfica de 1989 e direção de Giuseppe Tornatore.

O filme se compõe de um enredo simples, sobre a história de um homem que se apaixona pelo cinema desde a infância, enfatizando a amizade entre o protagonista e o amigo que lhe ensinou a manusear a aparelhagem cinematográfica. O diretor permeia a narrativa com cenas de outros filmes que marcaram a história do cinema, unindo a história da arte com a do personagem Salvatore. O processo de construção das imagens, intercaladas entre a vida do protagonista e a vida do cinema, é o que sugere o ritmo suficiente para mesclar aqui cinema e poesia.

Uma das definições de poesia que Octavio Paz nos apresenta é a de um “fluxo e refluxo de imagens, acentos e pausas” (PAZ: 1996, p. 15). A imagem construída pela palavra no poema já se encontra pronta no filme, o que dificulta o processo de aproximação de ambas as artes. A pluralidade de significados, também característica da poesia, se mostra ainda mais complexa quando se tenta sua conservação entre imagens cinematográficas, absorvidas de uma maneira mais uniforme pelos espectadores, quando comparada à imagem criada pela palavra, que em si mesma já possui inúmeros sentidos.

Pasolini, em “O cinema de poesia”, problematiza a matéria-prima para a construção do cinema de poesia. Se o poema precisa das palavras para sua composição, o cinema necessita das imagens, que, a princípio, precisam ser feitas, montadas, criadas:

Toda a linguagem está consignada num dicionário, fora do qual nada existiria, se não fossem os gestos com que acompanhamos os signos que utilizamos. (...) Não existem dicionários de imagens. Não há imagens classificadas e prontas ao uso. Se, porventura, quiséssemos imaginar um dicionário de imagens teríamos que imaginar um *dicionário infinito*, com infinito é o dicionário das *palavras possíveis* (PASOLINI: 1985, p. 24-26).

Ao utilizar o termo “palavras possíveis”, Pasolini retira a matéria-prima da poesia do seu local passivo, sempre à espera de que alguém a encontre adormecida no frio e unilateral dicionário e a coloque em vida intacta, para lançar a palavra não só como mero instrumento mas também como produto de uma construção. Eisenstein igualmente joga com essa possibilidade em “Palavra e imagem”, assemelhando-a ao método de “justaposição” das imagens. O cineasta explica melhor o processo utilizando-se do exemplo de Lewis Carroll, em *A Caça ao Snark*:

Por exemplo, pegue duas palavras, “terrível” e “horrrível”. Decida que dirá as duas palavras, mas não decida qual dirá primeiro. Agora abra a boca e fale. Se seus pensamentos se inclinam mesmo só um pouco em direção a “terrível”, você dirá “terrível-horrrível”; se eles se voltam, até devido a um golpe de ar, em direção a “horrrível”, você dirá “horrrível-terrível”; mas se você tem o mais raro dos dons, uma mente perfeitamente equilibrada, dirá “torrrível” (EISENSTEIN: 1990, p. 15).

A possibilidade de construir palavras por montagem e justaposição, além de ressemantizar os significados já existentes no dicionário, altera a “imagem” da palavra, permitindo o que se denomina poesia concreta, cujo objetivo se fixa na visualidade e na forma para causar efeitos, recriando a utilidade da palavra e, mais do que nunca, mantendo a pluralidade de significação da mesma.

Eisenstein lança mão de Carroll para ilustrar com palavras o que ele já havia conceitualizado com imagens: o processo de montagem cinematográfico. O cineasta e também crítico de cinema define esse processo comparando-o ao método de criação da poesia japonesa, caracterizada pela junção de ideogramas chineses, que por si só já carregam múltiplos significados, e, no poema, seus sentidos se pluralizam ainda mais. Eisenstein digeriu essa técnica e a transferiu para o cinema, suscitando uma “justaposição” de cenas, que só criarão sentido ao se unirem e constituírem uma nova forma, ou uma nova idéia antes impensada: “Esta propriedade consiste no fato de que *dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição* (EISENSTEIN: 1990 p. 14)”.

A existência de uma acepção pré-determinada para depois se dar o ajuste de imagens não se mostra tão fecundo. O sentido, então, do que se apresenta na tela é desvendado a partir da combinação das cenas. Isso faz com que o próprio espectador participe do processo de criação, experimentando o resultado pela significação que cria ao visualizar as imagens. Tal como os “kanjis” inspiram significados não percebidos pelo poeta que os em-

pregou, as imagens montadas por justaposição também provocam novas possibilidades de leitura: “a imagem que incorpora o tema”.

Benjamin, em 1955, já afirmava ser o cinema a forma de arte mais “perfectível” que existe:

Com o cinema, a obra de arte adquiriu um atributo decisivo, que os gregos ou não aceitariam ou considerariam o menos essencial de todos: a perfectibilidade. O filme acabado não é produzido de um só jato, e sim montado a partir de inúmeras imagens isoladas e de seqüências de imagens entre as quais o montador exerce seu direito de escolha – imagens, aliás, que poderiam, desde o início da filmagem, ter sido corrigidas, sem qualquer restrição (BENJAMIN: 1987, p. 175).

O procedimento que Benjamin classifica como o responsável pela perfectibilidade do cinema é, pura e simplesmente, o mesmo processo que Eisenstein defende: a montagem. Unindo-se a ela, Benjamin também se refere à tecnologia, por exemplo, que permite a correção de imagens. Os avanços tecnológicos também podem se acoplar à tentativa de transformar a imagem em matéria-prima da poesia.

Os recursos advindos dos desenvolvimentos das máquinas e das lentes essenciais para a criação das imagens possibilitam infinitos efeitos estéticos, cujos resultados preenchem o espaço limitado da tela adquirindo dimensões poéticas. A concomitância de múltiplas imagens no plano, seja por vias de transparências ou por vias de novos enquadramentos do espaço disponível; a seqüenciação de cenas ou a sua fragmentação em imagens desconexas; a dilatação e a redução dos espaços na tela alterando as dimensões reais dos objetos filmados e a maleabilidade temporal que acelera ou diminui velocidades e dá saltos e recuos nos processos de escoamento do tempo são só algumas das possibilidades que a tecnologia impingiu ao cinema.

O princípio de Eisenstein já consagrado, somado à tecnologia progressiva que atinge os instrumentos de que o cinema dispõe, torna possível a visualização do arsenal poético disponível à construção de diversos efeitos de sentido, possibilitando a comparação entre cinema e poesia. A utilização desses artifícios com o intuito de criar o ritmo necessário ao poético, porém, não tem sido amplamente explorado.

A dificuldade em cultivar a poesia no cinema induz a narração dramática a uma presença mais recorrente na sétima arte. A ambigüidade que a literatura emprestou ao cinema, porém, “força” o mesmo a buscar essa poesia, de acordo com Cañizal, “indo além” da narração: “O que interessa é que o espectador de um filme, para atingir as colisões de sentido que dinamizam os processos de conotação, tem de, forçosamente, ir além dos chamados conflitos dramáticos (CAÑIZAL: 1996, p. 361).”

Cinema Paradiso é um filme narrativo. Compreende-se facilmente o seu enredo e, em não raros casos, ele aponta como principal expoente da obra. Tal característica, no entanto, não lhe retira o caráter poético, como Epstein já havia reparado:

Comumente, o sentimento só pode brotar de uma situação: logo, de uma anedota. Assim, a anedota deve existir. Mas, como a objetiva começa a gaguejar quando mal a toca, ela deve ficar invisível, subentendida, expressa nem pelo texto nem pela imagem: *entre* (EPSTEIN: 1983, p. 281).

O enredo simples, como já foi dito, não implica a pobreza de recursos. Ao contrário, Tornatore se apropria de procedimentos já elegidos enquanto técnicas cinematográficas, como as imagens sobrepostas, as elipses cronológicas e mesmo os enquadramentos desfocados que se insurgem para dar lugar a outro foco. A história vista através dos olhos do menino adquire ares de singeleza e a própria subjetividade, característica da poesia, brota, a princípio, dessa narração, baseada em memórias, espaço também já reservado ao poético.

É viável notar que, ainda no plano narrativo de *Cinema Paradiso*, percebe-se sua potencialidade nas “entreimagens”. Os temas políticos e sociais que penetram a obra são sugeridos por imagens perpassadas pela objetiva, apenas estimulando o espectador a pensar sobre o assunto. Tais temas se apresentam, por exemplo, como uma mera sugestão à psicologia, calcada na mãe que desconta suas dores naquilo que dá prazer ao filho, ou na professora que usa da palmatória para exigir a lição do aluno; como uma breve citação à guerra, na recusa do abraço de um dos personagens ao colega que vai embora, ou nos escombros por que percorrem mãe e filho após a confirmação da morte do pai; como uma rápida referência ao capitalismo, representado pelo homem que ganha na loteria, compra o cinema e, ainda, não se contenta em transmitir a película somente onde era de costuma, visando a maiores lucros; e mesmo com a descarada censura a que os filmes eram submetidos, representada pela figura do padre. Vale ressaltar que todos esses momentos são abafados pelo plano do enredo, método que os lança a uma posterior reflexão.

Além da narrativa, o diretor de *Cinema Paradiso* consegue vincular a técnica do cineasta russo com as possibilidades tecnológicas de 1989 e criar poesia ao ligar os espaços da memória e da subjetividade do personagem principal, aos espaços da memória do cinema. Ao percorrer esses espaços, Tornatore insere a película no campo do poético, conforme o delinea Pasolini:

(...) os arquétipos lingüísticos dos in-signos são as imagens da memória e do sonho, ou seja as imagens da comunicação com nós próprios (...). Esses arquétipos dão consequentemente aos in-signos uma base imediata de “subjetividade”, marca duma total inserção no *poético*. De forma que a tendência da linguagem cinematográfica devia ser expressamente subjectiva e lírica (PASOLINI: 1985, p. 30).

A subjetividade, representada pela memória de Salvatore, e o lirismo, gerado pelas imagens em preto e branco que insurgem na tela levando o espectador a uma viagem no tempo, não inibem a auto-reflexão metalingüística que o filme carrega e colocam a obra no ambiente a que Octavio Paz chama de poema: “um círculo ou uma esfera: algo que se fecha

sobre si mesmo, universo auto-suficiente e no qual o fim é também um princípio que volta, se repete e se recria (PAZ: 1996, p. 12-13).”

Cinema Paradiso fecha um ciclo em si mesmo principalmente quando mostra as imagens seqüenciadas dos filmes de maior sucesso até o período em que a história se passa – década de 1950. A poesia nos trechos infiltrados na narração se concretiza no efeito causado pelo processo de seleção e montagem dos fragmentos, formulando, a partir daí, um novo sentido para as cenas. Epstein melhor define o processo que Tornatore utiliza para causar os efeitos poéticos na obra:

Ver é idealizar, abstrair e extrair; ler e escolher é transformar. Na tela revemos o que a câmera já viu uma vez: dupla transformação ou, uma vez que se multiplica, elevada ao quadrado. Uma escolha de uma escolha, um reflexo do reflexo. A beleza é aqui polarizada como uma luz, beleza de segunda geração, filha, mas filha prematura de uma mãe que admirávamos a olho nu. Filha um pouco monstruosa (EPSTEIN: 1983, p. 277).

O que transforma *Cinema Paradiso* em um poema narrativo cinematográfico não é a vulgar junção das histórias de Salvatore e do cinema, mas uma alternância entre elas, que gera o ritmo da obra. O filme inicia-se no tempo presente da história, retrocedendo pelas lembranças do protagonista à sua infância. Ao mesmo tempo em que a história de Salvatore é contada por meio de suas recordações, o diretor conta, também, o processo de ascensão e decadência do cinema, concretizado na estrutura física do Cinema Paradiso. Tal estrutura passa pelo processo de reconstrução e implosão, simbolizando concomitantemente os mesmos processos no sentimento do protagonista e no cinema enquanto arte.

Salvatore, menino que teimava em aprender a lidar com os aparatos cinematográficos e em compreender a mágica da transmissão do movimento, sofre uma transição de postura ao tomar o lugar de Alfredo, o cinegrafista que, após um acidente, perde a visão. O trabalho a que o pequeno Totó é submetido com o manuseio da máquina reconstrói, tal como foi reconstruído o cinema após o incêndio, a sua ligação com a sétima arte. Se antes era uma relação de admiração pessoal que o garoto dedicava ao cinema, a partir daquele momento essa admiração se torna pública e respeitada, desde o comportamento da mãe de Salvatore, que passa a aceitar a paixão do filho (agora remunerada!), até a sua profissionalização, já adulto, em um cineasta de sucesso. A implosão dos sentimentos de incompletude de Salvatore ocorre não só com a derrubada do Cinema Paradiso, cujo soterramento culmina com o total enterro do passado, mas com a morte de Alfredo e o retorno do protagonista à cidade natal. A cena que focaliza o tricô da mãe de Totó sendo desfeito quando ela sai correndo para recebê-lo de volta após trinta anos explicita o início do processo que destrói as mágoas do passado. Ao visualizar o presente que Alfredo lhe deixa, há não uma reconstrução, mas um *novo* edifício da percepção do passado de Salvatore, resgatando tudo o que lhe havia sido tolhido.

O cinema enquanto arte passa pelo mesmo procedimento principalmente na sua linha histórica de existência. A admiração e mesmo o respeito que o público nutria colocava o

espaço físico de projeção da película numa posição privilegiada. A partir do momento em que o Cinema Paradiso é reconstruído, após o incêndio, reconstrói-se também a relação do público com a arte, cuja manifestação é corrompida pela utilização do recinto somente para fins lucrativos, gerando uma progressiva perda na qualidade dos filmes projetados, representada pelo cartaz pornográfico exposto no local antes de sua destruição. A imagem de Salvatore cineasta e a imortalidade das cenas proibidas simbolizam, por sua vez, a nova composição do cinema.

Cañizal, em “Cinema e poesia”, ao citar Pudovkin, enfatiza do mesmo modo o trabalho com a montagem e com a visualidade que a escolha das cenas gerará no plano cinematográfico, tal como o efeito criado por meio do mesmo processo na construção poética:

Para ele [Pudovkin], o diretor de um filme deve manipular os planos como o poeta manipula as palavras. Escolher, rejeitar e tornar a selecionar até atingir a combinação desejada é tarefa da qual não pode fugir o cineasta que tenha consciência artística da composição (CAÑIZAL: 1996, p. 357).

Os beijos censurados recolhidos em uma montagem focalizada em um contexto diferente, após toda a cumplicidade que o espectador atingiu ao acompanhar o enredo, aparece com um sentido completamente diverso daquele que cada imagem continha quando foi concebido para apresentação nos filmes originais. Da mesma maneira como as palavras puderam ser recriadas e alteradas para criar o efeito imagético que a evolução da poesia necessitava, Tornatore, então, consegue redimensionar o cinema criando um novo recurso que, para Pasolini, era inexistente: um dicionário de imagens.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BLANCHOT, Maurice. “A inspiração, a falta de inspiração”. In: *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. “Cinema e poesia”, in: XAVIER, Ismail. *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

EISENSTEIN, Sergei. “Palavra e imagem”. In: *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

_____. “O princípio cinematográfico e o cinema”, in: CAMPOS, Haroldo de. *Ideograma*. São Paulo: Cultrix, 1986.

EPSTEIN, Jean. “O cinema e as letras modernas”/ “Bonjour cinema”, in: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema* (org.). Rio de Janeiro: Graal, 1983.

PASOLINI, P. P. “O cinema de poesia”, in: *Ciclo Pasolini anos 60*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

TORNATORE, Giuseppe. *Cinema Paradiso*. Paris/Roma: Les filmes Ariane/ Cristaldifilm, 1989.