

FRANCISCO EGYDIO DE CARVALHO

**O CINEMA COMO EXPERIÊNCIA SINFÔNICA: A Partitura
Orquestral Do Filme “O Iluminado”, De Stanley Kubrick.**

Dissertação apresentada à faculdade de Artes da
Universidade Estadual de Campinas, área de
Multimeios para obtenção do Título de Mestre
em Multimeios.

Orientador: Prof. Dr.Francisco Elinaldo Teixeira.

CAMPINAS

2010

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

C253c	<p>Carvalho, Francisco Egydio de. O cinema como experiência sinfônica: a partitura orquestral do filme "O Iluminado", de Stanley Kubrick. / Francisco Egydio de Carvalho. – Campinas, SP: [s.n.], 2010.</p> <p>Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira. Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p>1. Imagem. 2. Cinema. 3. Tempo. 4. Movimento. 5. Narrativa. 6. Tonalidade. I. Teixeira, Francisco Elinaldo. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.</p> <p>(em/ia)</p>
-------	--

Título em inglês: "Cinema as a symphonic experience: the orchestral score of the movie "The Shining" from Stanley Kubrick".

Palavras-chave em inglês (Keywords): Image ; Cinema ; Time ; Movement ; Narrative ; Tonality.

Titulação: Mestre em Multimeios.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira.

Prof. Dr. Antonio Fernando da Conceição Passos.

Prof. Dr. Eduardo Seicman.

Prof. Dr. Etienne Ghislain Samain.

Prof. Dr. Fátima Regina Rodrigues Évora.

Data da Defesa: 26-08-2010

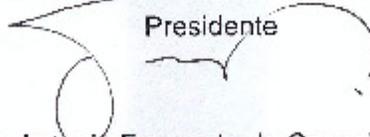
Programa de Pós-Graduação: Multimeios.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Multimídias, apresentada pelo
Mestrando Francisco Egydio de Carvalho - RA 970736 como parte dos
requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira
Presidente



Prof. Dr. Antonio Fernando da Conceição Passos
Titular



Prof. Dr. Eduardo Seincman
Titular

Dedico meus esforços aos que acreditam na sabedoria das artes

Ao meu professor e orientador, Francisco Elinaldo, quem me apresentou ao pensamento de Gilles Deleuze. Aos meus pais, Pedro Armando Egydio de Carvalho e Elisabeth Maria Schibuola Egydio de Carvalho, e aos meus irmãos, André e Carlos, pela preciosa ajuda e paciência.

“A arte luta efetivamente com o caos, mas para fazer surgir nela uma visão que o ilumina por um instante, uma Sensação.” Gilles Deleuze.

RESUMO

O presente estudo tem como objetivo estabelecer uma aproximação entre cinema e música no que concerne aos mecanismos de produção de sentido articulados por ambas as artes. A partir dos conceitos de imagem-movimento e imagem-tempo, concebidos por Deleuze através das teorias de representação da matéria de Bergson, o estudo propõe defender a idéia de que a narrativa encampada pela imagem pode ser lida e compreendida também como uma partitura musical sinfônica, aproveitando, para tanto, os estudos de André Parente sobre a narratividade fílmica.

Palavras-chave: imagem, narrativa, imagem-tempo, imagem-movimento, tonalidade, dissonância, escala diatônica, escala cromática.

ABSTRACT

The goal of present study is to establish a bridge between cinema and music concerning in particular the generating mechanisms of articulated senses in both art forms. From the concepts of image-movement and image-time, determined by Deleuze through Bergson's representation of matter theories, this work sets to defend the idea that the narration expropriated by image can be read and equally understood as a symphonic music score, taking advantage for such analysis of Andre Parente's studies about the filming narrative.

Key Words: image, narrative, image-time, image-movement, tonality, dissonance, diatonic scale, chromatics scale.

SUMÁRIO

1	. Introdução.	1
1.1	Objetivos gerais.	1
1.2	Objetivo específico.	1
1.3	Da natureza da imagem cinematográfica e a sua aproximação com o som. ..	1
1.4	Da natureza da imagem-melódica e da imagem-dissonante.....	17
2	. Materiais e Métodos.....	39
2.1	Processos de formação da imagem.....	41
2.1.1	Da imagem-melódica.....	41
2.1.2	Da imagem-dissonante.	74
3	. A partitura orquestral de “O Iluminado”.	89
3.1	As estruturas melódicas e dissonantes em cenas.	89
4	. Conclusão.....	141
5	. Bibliografia Geral.	145

1. Introdução.

1.1 Objetivos gerais.

Estudar a possível correspondência entre cinema e música no que se refere à composição das respectivas linguagens narrativas. Aproximar a imagem de uma estrutura musical observando os conceitos de movimento e tempo relacionados ao pensamento de Deleuze e Bergson. Associar as conclusões obtidas com os estudos de André Parente a respeito da narratividade dentro do discurso fílmico.

1.2 Objetivo específico.

Associar os conceitos musicais de dissonância e tonalidade às estruturas narrativas da imagem propostas por Deleuze, imagem-movimento e imagem-tempo.

1.3 Da natureza da imagem cinematográfica e a sua aproximação com o som.

Quando nos perguntamos a respeito do que trata o cinema, poderíamos responder, sem qualquer pretensão de chegar a uma verdade última, que o cinema compreende um determinado recorte da realidade tomado sob a forma de imagens projetadas em uma tela, cuja existência está condicionada ao fluir do tempo. Estabelece-se, de imediato, um percurso: há um começo, um desenvolvimento e um término. O que vem antes da projeção das imagens, assim como o que vem depois dos créditos finais, não mais faz parte disso que chamamos de cinema. O que vale é o que pode ser percebido através de

um movimento do tempo, não há tradução anterior ou explicações posteriores que possam resumir a experiência desse instante que dura e que já não pode existir mais no momento em que deixa de durar. Há aqui, de acordo com Bergson, uma condição dupla: o convívio de uma realidade que se faz presente pela duração, fora do alcance da nossa vontade, e a ocorrência de uma relação interna de imanência entre objeto (filme) e sujeito (espectador). O que permanece dessa experiência, se é que é possível reter algo, é somente memória, rastro de lembrança de um momento vivido. O desafio que se impõe, a partir de então, é o de estabelecer referências que sejam capazes de identificar as diversas maneiras pelas quais a imagem ganha particularidades através do tecido temporal que a sustenta. Caminho este que não pode ser tomado por uma via de mão única, já que o sentido daquilo que é visto é também de responsabilidade daquele que o vê. Estamos, portanto, jogando luz justamente no diálogo que se processa *entre* o espectador e o filme, lugar em que a criação se dá em parceria, mediante a articulação entre o que é visto e o repertório íntimo daquele que vê.

Desde já, elencamos as duas principais vertentes que tentam se debruçar sobre o assunto: a semiótica e a estética. Se a primeira aproveita os parâmetros alcançados pelo estudo da língua escrita para chegar a uma significação visual das imagens, a segunda opta por um caminho inverso, preferindo entender as imagens como um fenômeno intraduzível do ponto de vista instrumental, reportando-as a um canal de experiência sensível entre artista e espectador. O cinema para a semiótica é essencialmente uma ciência da comunicação, para a estética é expressão ou arte. Uma procede de pressupostos objetivos, a outra investe na subjetividade. Apesar da diferença entre ambos os campos de investigação, separá-los como inimigos seria, no mínimo, tomar uma atitude imprudente, quando temos como tema um assunto tão amplo e complexo. Para romper com esse aparente desentendimento, basta dizer que qualquer arte só pode existir como uma experiência comunicativa, assim como é impossível pressupor a comunicação sem qualquer qualidade expressiva.

No entanto, por mais que admitamos a parceria entre semiótica e estética, parece-nos que a última entende de uma forma mais clara aquilo que queremos demonstrar por princípio: o cinema, por trabalhar com o registro de imagens, é anterior a convenções normativas e se há aqui qualquer gramática a ser recuperada ela não é procedente de um princípio instrumental, mas, ao contrário, relativa à apreensão imediata de um mundo concreto. Isso significa dizer que a imagem do cinema recusa o signo – agente de intermediação entre o mundo e o homem - já que a sua estrutura é o próprio mundo que se forma na medida em que ele passa a existir. O que chega até o espectador não é uma língua passível de tradução, mas um pedaço de mundo que é justamente aquilo que se mostra ser: imagem. Qualquer tentativa de elencar enunciados é frustrada pela força de algo que não reivindica explicações. No entanto, é preciso dizer - por uma razão talvez ampla demais para ser tratada nesse estudo -, a imagem em sua trajetória pelos diferentes gêneros cinematográficos passa a vestir, em um dado momento, a indumentária do signo, transformando-se em um veículo de idéias e informações necessariamente impostas à tradução pelo espectador. Malgrado essa “capa” significativa, a imagem continua a guardar em sua essência aquilo que lhe é natural como princípio formador: a matéria bruta de uma realidade percebida. O campo do fenômeno, da coisa que existe como tal, é, com efeito, o espaço do mito, da força da magia que opera em uma espécie de arcaísmo embrionário onde o homem aparece como sujeito de contato com o mundo. Esse é o tempo da imagem pura, passível de ser alcançado pelo cinema e, quando este o faz, torna-se veículo de uma magia que não reclama outra coisa senão aquilo que ela é: tempo que flui, inexorável, em um movimento no espaço. O espectador que o acompanha, mergulhado no rio que caminha pela sua correnteza, é o próprio feiticeiro que dá vida e sentido ao feitiço do tempo. Aqui não há conhecimento, ou melhor, o conhecer é o próprio experimentar, corpo e mente não estão separados mas ligados pela força do mito que impera como concretude do sensível. Sujeito e objeto são uma coisa só. A separação entre corpo e mente anuncia o aparecimento da técnica, do anseio pelo domínio. A partir de então, o homem tem a necessidade de se postar à frente do mundo, devidamente guarnecido pela intelectualidade que o resguarda à margem, distante do movimento do rio. Estruturas são erguidas como sustentáculos de uma

ciência que não suporta mais o caráter feroz e assustador do mito. A experiência, – o “estar no mundo” - perde lugar para a análise, que “vê” o mundo afastado dele:

Com a nítida separação da ciência e da poesia, a divisão de trabalho já efetuada com sua ajuda estende-se à linguagem. É enquanto signo que a palavra chega à ciência. Enquanto som, enquanto imagem, enquanto palavra propriamente dita, ela se vê dividida entre as diferentes artes, sem jamais deixar-se reconstituir através de sua adição, através da sinestesia ou da arte total. Enquanto signo, a linguagem deve resignar-se ao cálculo; para conhecer a natureza, deve renunciar a pretensão de ser semelhante a ela. Enquanto imagem, deve resignar-se à cópia; para ser totalmente natureza, deve renunciar à pretensão de conhecê-la. (...) A ciência em sua interpretação neopositivista torna-se esteticismo, sistema de signos desligados, destituídos de toda intenção transcendendo o sistema: ela se torna aquele jogo que os matemáticos há muito declararam assunto deles. (...) A separação do signo e da imagem é inevitável. Contudo, se ela é, uma vez mais, hipostasiada numa atitude ao mesmo tempo inconsciente e autocomplacente, então cada um dos dois princípios isolados tende para a destruição da verdade. (ADORNO: 1985, pg. 31)

O cinema, como postulamos acima, remete a um recorte da realidade, o que não significa uma presentificação do real, mas uma representação parcial daquilo que ele é a partir dele próprio, sem mediação. Se na literatura o mundo é intermediado pela palavra, no cinema a imagem é o próprio mundo, o que torna a imagem representante dela própria, acessível a todos, sem exceção, por se tratar de uma língua universal que não requer outra coisa senão o olhar como canal de apreensão. Chamamos de realidade o espaço da matéria por excelência, das sensações, do mistério ainda sem nome, espaço primário do ser e estar no mundo. O esforço da representação, do qual o cinema faz parte, é um esforço de tornar algo visível, cujo resultado será sempre fadado ao insucesso uma vez que o movimento de fixar o olhar implica diretamente na distância daquilo que se quer ver para poder retê-lo em alguma forma. Estamos propensos, em nossas representações, a nos aproximar daquilo que somos e de onde viemos e, no movimento de aproximação acabamos nos afastando desse estado original, do qual somos parte constituinte. O cinema processa esse mecanismo através das imagens, que são por princípio processos narrativos do real. O que ocorre é que essa operação imagética pode ganhar contornos cada vez mais técnicos na medida em que tende a enaltecer as próprias ferramentas que utiliza para poder avançar, construindo

mecanismos intelectuais que reportam a ações, movimentos, trajetórias, formas, conceitos. Nesse instante já é possível falar em “tradução”, uma vez que a distância entre homem e mundo já está consolidada e preenchida por idéias a serem recuperadas. Essa é uma tradução da acumulação, que ordena e classifica o tempo em períodos. Aqui, nota-se, como resultado final, um intervalo relativamente grande entre aquele espaço originário da matéria – de onde todos partimos – e o lugar alcançado. A imagem, que existia *como* mundo, passa ao plano de *representante* do mundo. Como em uma torre em construção, quanto mais blocos acumulados maior a distância do topo para onde tudo começou. Por outro lado, a imagem narrativa pode dar meia volta e caminhar no sentido contrário, ao invés de erigir monumentos, desmonta-os, no lugar de acumular prefere o desvestir. A economia do agir, nesse caso, refere-nos com maior proximidade ao mundo do mistério sem nome, daquele do qual partimos. A sequência dá lugar à essência, o exterior ao interior, o objetivo ao subjetivo. Esses dois procedimentos, o da torre que se ergue em blocos e o do desmontar em direção ao solo, não são atitudes excludentes, tendo em vista que a imagem continua sendo imagem independentemente da maneira como o artista faz uso dela, e, é possível dizer, convivem dentro de uma mesma estrutura narrativa no cinema. Nosso percurso poderia partir da identificação de formas puras de ambos os casos, filmes em que um procedimento ou outro são dominantes, mas esta não é a nossa intenção neste estudo; o que é importante assinalar, e aqui fazemos referência à citação do filósofo Adorno, é que em algum instante, depois de tanto acumular blocos, a torre não tem outro caminho a não ser ruir, tomar o caminho de volta. Isso equivale a dizer que a imagem, depois de representar o papel de intermediária entre uma coisa e outra, ou seja, encampar em sua função algo semelhante ao que o signo faz na linguagem escrita, deixa de ser mediadora para se tornar, ela própria, um edifício completo. Essa é, sobretudo, uma crise do tempo, como veremos mais adiante. Tentaremos apontar esse movimento: a construção de uma narrativa que procede pelo empilhamento de blocos, sua estruturação (imagem como mediadora da distância entre homem e mundo), até chegar ao momento da ruína, do desmoronamento (imagem pura), tudo isso dentro de um único filme: *O Iluminado*, de Stanley Kubrick.

Ora, se a estética não pode trabalhar a ótica das convenções – o terreno do belo artístico é essencialmente arbitrário e transgressor – ela rompe com a barreira da instituição, daquilo que aparece como enunciado, para dar voz ao indivíduo que reporta o objeto ao tempo da sua fruição, misturando-se a ele. A semiótica está em busca de adeptos, enquanto a estética abre espaço para a diferença. Não há dúvidas, porém, que o cinema tem como caminho possível a proximidade com o texto, o que faz surgir uma espécie de prosa narrativa das imagens, que se combinam de tal maneira a produzir a impressão física da sucessão de acontecimentos, como frases articuladas por um autor que anseia por uma compreensão desejável daquilo que foi por ele criado. Nesse contexto, abre-se uma brecha sedutora para que a semiótica aproveite suas análises para usá-las no estudo das imagens. Se o cinema encobre sua característica inalienável de ferocidade mítica, o que sobressai em primeiro plano é a tentativa de dizer ao mundo algo preparado de antemão. Signos, referentes, referências, e todo o repertório dos cientistas da comunicação, entram em jogo para garantir que a mensagem em foco tenha sucesso na sua trajetória. O cinema de poesia, defendido por Pasolini, respeita outros preceitos, ele é anterior aquilo que se quer dizer, e convida o espectador a navegar as escuras no terreno de sensações desconhecidas, uma viagem que desperta o monstro hipnótico que repousava dentro das águas do inconsciente. O cinema de poesia, assim, chega mais perto da imagem a-significante, a-tonal, de um mundo nu em sua crueza e, por isso mesmo, fervilhante em potencial expressivo. O primeiro cinema é aquele que arma o terreno para erguer a torre em seus blocos pré-fabricados. O movimento se dá pelo empilhamento de ações, cenários, tempos, personagens, tudo isso até o término da estrutura. O segundo é aquele que não encontra mais espaço para construir e descobre o caminho inverso como possibilidade de percurso. É o instante em que tudo o que precisava ser dito já o foi, todos os blocos já foram empilhados, as ações e personagens já não têm a obrigação de ir a lugar algum porque a dramaturgia já não comporta saídas. O tempo parou e é nessa estagnação que o movimento se dará, pelo próprio tempo.

Temos dois cinemas: o cinema de prosa narrativa e o cinema de poesia. Não obstante tais extremos, o cinema de prosa existe dentro do cinema de poesia, assim como o contrário também é verdadeiro. A nossa investigação tem por objetivo observar o caminho que as imagens projetam em busca de sua autonomia, ou seja, do abandono da submissão à prosa narrativa até alcançar o grau máximo do potencial expressivo pelo alcance da qualidade poética. Tudo isso a ser observado dentro de um único filme: *O Iluminado*, de Stanley Kubrick. Kubrick procede de maneira a estender uma colcha costurada com fios da prosa narrativa por cima de um leito, que, sob a escuridão da coberta, faz roncar um monstro hipnótico, arauto dos sonhos e da subjetividade poética. Essa mesma colcha envolve o espectador em um conforto que lhe é conhecido, promovedor de um descanso reparador. Na medida em que as imagens ganham autonomia poética, o cineasta acende a luz que fere os olhos da besta e a retira da penumbra. O espectador, então, vê-se plantado em pé e ao lado de um ser que antes era conhecido apenas por um ruído distante. O sonho solitário pontuado por referências familiares vira um pesadelo construído por labirintos de frestas desconhecidas. A saída está a cargo de um esforço conjunto entre aquele que sonha e o protagonista projetado pela mente do sonhador.

O “verdadeiro cinema”, qualquer que ele seja, narrativo ou não, privilegia sempre os processos imagéticos. Entretanto, estes não são exclusivamente imagéticos, são, com freqüência, simultaneamente narrativos. Esses processos imagéticos/narrativos não são de modo algum, como pretende a semiologia, lingüísticos. Os verdadeiros processos narrativos cinematográficos são, antes de tudo, imagéticos. (PARENTE: 2000. pg. 27)

Seja a imagem portadora de uma estrutura da prosa narrativa ou aspirante à autonomia libertária da poesia, é a instância do tempo que flui que rege a composição do que é visto. Estamos, em qualquer um dos casos, no terreno da estética, do que é percebido como experiência sensível, e se há um apelo a qualquer convenção ela só pode existir pela mediação do movimento, ou seja, sob a batuta do tempo. Esse é o espaço do absoluto, sublinhado por Adorno:

Enquanto expressão da totalidade, a arte reclama a dignidade do absoluto. Isso, às vezes, levou a filosofia a atribuir-lhe prioridade em face do conhecimento conceitual. Segundo Schelling, a arte entra em ação quando o saber desampara os homens. (...) Em sua doutrina, a separação da imagem e do signo é totalmente suprimida por cada representação artística. (ADORNO: 1985, pg. 32).

O cinema se aproxima da prosa narrativa, não no que diz respeito à natureza daquilo que se recupera, ou seja, o vocabulário instrumental. A palavra é emblema de uma instituição, enquanto a imagem é do terreno da experiência, do pré-linguístico, desse espaço caótico do mito que não separa o discurso daquele que fala, ou melhor, nem discurso há, o que existe é voz que emana do próprio mundo. Pier Paolo Pasolini foi, talvez, o primeiro a perceber que a verdadeira compreensão do discurso fílmico emanava da independência que a imagem teria necessariamente de ganhar frente ao seu vínculo com a palavra. Se, por um lado, a literatura compreende estruturas de significação concernentes a um vocabulário já conhecido previamente entre aqueles que participam do seu discurso, a imagem, por outro, não carrega legendas que identifiquem sua procedência. O que nos leva a concluir que a língua do cinema torna-se conhecida na medida em que ela é criada, ou seja, a partir da sucessão de imagens em movimento dentro do próprio filme:

(...) Por isso, as linguagens literárias apresentam-se desde logo como lícitas enquanto ação ao nível mais elevado de um instrumento (um puro e simples instrumento) que serve efetivamente para comunicar. Pelo contrário, a comunicação cinematográfica é arbitrária e aberrante, sem procedentes instrumentais efetivos, dos quais todos sejam utentes. (PASOLINI: 1982, pg. 137).

Em contrapartida, Pasolini nos adverte que o cinema é um poderoso canal de comunicação, fato comprovado pela sempre crescente estatística dos que acompanham os filmes nas salas de exibição ou mesmo em dispositivos domésticos. Mas, então, o que aproxima o espectador desse fenômeno que não faz uso de uma linguagem previamente estabelecida? Em outras palavras, como o espectador reúne capacidade suficiente para não se sentir um estrangeiro frente a essa língua das imagens? A resposta está no próprio repertório de leitura da realidade acumulado em cada um de nós. Enquanto, por um lado, o

cineasta parte da mais absoluta ignorância para estabelecer a sua sintaxe de signos expressivos, inaugurando-os na medida em que as imagens passam a existir concretamente, o espectador, por sua vez, nunca chega à sala de projeção na mesma condição. Se a língua do cinema é a língua da realidade, o espectador, sendo sujeito do real, já possui ao seu alcance um repertório de leitura sobre as coisas e objetos que o cercam, permitindo-lhe associar o que é visto ao seu arquivo pessoal da memória. É precisamente desse encontro de comunhão, entre o que é experimentado pela primeira vez e o que é acessado pelo registro vivido do real que surge a comunicação entre cineasta e espectador. É através de um jogo com o repertório do espectador, daquilo que ele possivelmente conhece ou precisa conhecer, ora satisfazendo deduções mais ou menos claras, ora contrariando expectativas, que o artista estabelece um diálogo de movimento entre os registros de memória e aqueles que são imputados como novidades. Exatamente por essa razão não podemos resumir o cinema como meramente um canal de transmissão de histórias e narrativas, estruturadas dentro de parâmetros que garantam a sua eficácia tanto para quem as cria como para quem as recebe. Se pensarmos que a experiência de acompanhar as imagens de um filme pressupõe a participação de um repertório pessoal de momentos vividos, o espectador passa a adquirir também o estatuto de criador de sentidos. É no contato entre artista e espectador, no espaço construído entre um e outro, a partir do estímulo de ambos, que a comunicação ocorre, sem hierarquias, sem juízos de valor.

Mas ainda não respondemos completamente a questão. Como adverte Pasolini, o cinema não pode creditar a sua enorme força comunicativa unicamente a essa tendência natural de recuperação de um universo poético. O que ocorre é que a poesia se veste com a indumentária da prosa, ou assume a estrutura de composição desta, e é por esse canal que as imagens conseguem reunir uma quantidade ainda maior de adeptos.

É verdade, mas, como veremos, trata-se de uma prosa particular e subreptícia, porque o elemento fundamentalmente irracional do cinema é, por outro lado, ineliminável. A realidade é que o cinema no próprio momento em que se afirmou como <<técnica>> ou <<gênero>> novo de expressão, afirmou-se também como nova técnica ou novo gênero de

espetáculo de evasão: com uma quantidade de consumidores inimaginável para quaisquer outras formas expressivas. Tal significa que o cinema sofreu de imediato uma violação, de resto bastante previsível, e inevitável. Ou seja: todos os seus elementos irracionais, oníricos, elementares e bárbaros foram contidos abaixo do nível da consciência: foram explorados como elemento inconsciente de choque e de persuasão: e por cima desse monstro hipnótico que um filme, é sempre, foi rapidamente construída a convenção narrativa que forneceu a matéria de tantas inúteis e pseudo-críticas comparações relativas ao teatro e ao romance. (PASOLINI: 1982, pg. 141).

O que aproxima o cinema da prosa narrativa é a possibilidade da ordenação do tempo em fatias de acontecimentos mais ou menos previsíveis em relação ao que é percebido como realidade. O tempo em sua sucessão, passado-presente-futuro, métrica com a qual nos acostumamos a ordenar nossas ações (a realidade que dura independente de nós, segundo Bergson), passa a funcionar como uma frase que se forma por uma sequência dada de signos gramaticais. O tempo, nesse caso, transmuta-se em espaço, em um terreno firme e cheio de referências claras para que o espectador não se perca no caminho que se anuncia. A única tarefa a ele concedida aqui é a de seguir o que lhe é indicado. Estamos no terreno do cinema clássico, da narrativa que opera por interação de causa e efeito. Mas que fique bem claro, a narrativa em forma de prosa continua sendo imagem, ainda que o mecanismo intelectual – *aquilo que eu digo é precisamente aquilo que eu quero dizer* – suplante a voz do espaço mítico. Proceder de outro modo seria tão absurdo quanto questionar a natureza comum entre a literatura de prosa e de poesia. Ambas são formadas por palavras e se elas diferem no seu fim não é por uma mudança na natureza daquilo que as faz existir, mas na maneira como o que as constitui é ordenado. No cinema, a narrativa em forma de prosa e a narrativa poética só podem ser consideradas pelo que são, ou seja, imagens. Se a comunicação procede por diferentes canais isso ocorre como resultado de um deslocamento do tempo perante aquilo que existe de concreto:

- a) O tempo é ordenado em uma sucessão de acontecimentos, transformando-se em espaço de orientação para o espectador que o experimenta (cinema de prosa narrativa);

b) O tempo da realidade, da duração, volta-se para o tempo da indistinção imanente entre sujeito e objeto. O tempo é tomado como tempo, não como espaço, (cinema de poesia).

Concordamos com André Parente quando ele avalia que esses dois processos são, por princípio, imagéticos e não linguísticos e, dessa forma, parece-nos claro, agora, que a estética, por investir em um olhar interno ao mecanismo de expressão do cinema, ganha autonomia frente à análise semiótica. Esse lugar da experiência concreta e real, o lugar do fenômeno percebido como matéria objetiva, é anterior a especulações de ordem intelectual e faz das imagens um canal de recusa às interferências da lógica do raciocínio. Conforme afirma Benedetto Croce: “A obra de poética é criação e não reflexão, monumento e não documento.”

A comunicação, nesse caso, transmuta-se em experiência estética, canal de retorno a uma apreensão sensível e individual dos objetos da realidade, fato que se dá no momento presente em que artista, obra e espectador comungam de um mesmo estímulo, o da criação. É por esta razão que Pasolini descobre no cinema uma língua própria e embrionária, referente às primeiras experiências do homem no mundo, a linguagem da ação. Para responder a ela não é necessário recorrer aos atributos instrumentais da gramática do texto escrito, mas simplesmente estar presente no mundo, desperto com os sentidos. O sujeito que Pasolini reivindica é aquele que percebe o mundo com o seu próprio repertório do agir: “(...) Se não for falso que o sujeito da filosofia fenomenológica sou “eu em carne e osso”, então sou eu também quem decifra a linguagem da ação humana ou da realidade como representação”. (PASOLINI: 1982, pg. 163).

Essa reverência pela ação como esforço primordial do homem, atividade que lhe concede a certeza de ser e estar no mundo, é também condição para entendê-lo como um sujeito do tempo presente, capaz de estabelecer relações com as coisas que o cercam no exato momento em que ele as percebe. A realidade dos objetos aqui é imperativa. Se há alguma memória possível ela é a do tempo vivido e experimentado, que retorna em função

de uma exigência sensível do momento presente. A língua da ação, ainda segundo Pasolini, aproxima-se da língua oral que se faz existir por uma necessidade biológica de estar no mundo, sem competência para propor registros em um tempo histórico, como o faz a escrita:

A primeira linguagem dos homens parece-me, portanto, o seu agir. A língua escrito-falada não é mais do que uma integração e um meio desse agir. Mesmo o grau máximo de autonomia da língua relativamente a este agir humano – ou seja: o momento puramente expressivo da língua – a poesia – não é por sua vez senão uma nova forma de ação: no momento em que o leitor a escuta ou a lê, em resumo: a percebe, liberta-a de novo da convenção linguística e recria-a como dinâmica dos sentimentos, dos afetos, das paixões, das idéias: redu-la a entidade audiovisual, quer dizer: reprodução da realidade, ação – e eis como o círculo se fecha. (PASOLINI: 1982, pg. 167).

Agora que o cinema pode ser lido em sua independência como arte expressiva, aproveitamos para adicionar a premissa, a ser demonstrada no desenrolar da nossa argumentação, conforme a qual o processo narrativo cinematográfico, além da sua natureza imagética, é também composto de uma qualidade musical. E é por esse viés que iremos caminhar em busca de uma autonomia interna das imagens, da sua passagem de uma estrutura de prosa para a de poesia. E se as imagens, combinadas em movimento pela montagem, pertencem ao terreno do real, do fenômeno apreendido como experiência concreta, o som também respeita a mesma conduta. À afirmação de Pasolini de que *os olhos são iguais em toda parte do mundo* acrescentamos que o ouvido não foge à mesma condição. O terreno do percebido, projetado pelo filme, portanto, é tanto visível quanto audível. Aproveitar o som como um canal de leitura do cinema facilita-nos pensar as estruturas narrativas do cinema como provenientes de uma experiência essencialmente de percepção, ou seja, estética. A justificativa de que o cinema compreende narrativas com enunciados previstos – pressuposto da semiótica linguística - não mais se sustenta quando nos permitimos supor a imagem como um atributo musical. Isso porque o que é visto por nossos olhos consegue, de certa maneira, ser organizado em um repertório imagético, acessível à memória tal qual o vocabulário que tem a palavra como ferramenta. O som

rompe essa fronteira e leva-nos diretamente para uma experiência corporal, real e ao mesmo tempo subjetiva. O som não suscita gramáticas e está condicionado, em primeira instância, à vibração física do tímpano, em razão das ondas vibratórias propagadas no ar. A comparação entre música e imagem muda de figura no instante em que o estatuto de realidade do que é percebido ganha contornos diversos. Se a imagem de uma cadeira pode ser apreendida pelos nossos olhos a ponto de ser armazenada em um arquivo de memória, passando a funcionar como um repertório de conhecimento íntimo (o que Pasolini apontou como a formação de um vocabulário pré-gramatical), o mesmo não ocorre com a música. Ao sermos apresentados a um *si bemol*, não comportamos estrutura racional suficiente para registrá-lo em nosso arquivo pessoal, a não ser que sejamos técnicos ou músicos experientes. A bem da verdade, mal sabemos que o *si bemol é um si bemol*, a sua objetividade não é verificável como acontece com a imagem, ela é, ao contrário, somente sentida, percebida como fenômeno. Apenas ouvimos o *si bemol* e o aceitamos sem recorrer à sua eventual lembrança. Se o retorno ao arquivo individual da imagem trabalha com base no mecanismo racional da lembrança de uma experiência vivida, o som nos toca por uma ausência de referências lógicas, abrindo caminho para atingir diretamente o que temos de sensível, eliminando a possibilidade de construir uma pré-gramática nos termos em que a imagem o faz.

De acordo com Webern, a música é essencialmente uma forma de pensamento que se constitui de maneira diversa da racionalidade comunicativa, porém sem deixar de comunicar. Assim como qualquer tipo de linguagem engendrada pelo homem, a música não pode ser resumida a um mero acontecimento que se torna percebido pela articulação de leis naturais, o que tornaria o nosso *si bemol* tão somente um acidente de percurso, distante de qualquer possibilidade de comunicação. É preciso compreender que o discurso musical é elaborado a partir da construção consciente de diálogos sonoros, diálogos estes que não querem dizer outra coisa a não ser o que são: pensamentos musicais. Intuir a música como ferramenta de tradução de um determinado sentimento, idéia, ou mesmo como canal de reforço de uma mensagem é o mesmo que pensar o som como parceiro da palavra, atitude

que contraria a sua própria razão de ser – “Um ouvido musical, ainda que em sua forma ideal, seria um ouvido que pensasse musicalmente”. (BARBOSA: 2007, pg. 17.) É claro que o som, por não pretender se referir a nada a não ser ele próprio, chega até o ouvinte como um registro infinito de possibilidades semânticas, mas o preenchimento ou não desses possíveis sentidos não interfere na qualidade ou na “eficácia” do discurso musical, que continua sendo, a rigor, nada mais do que som.

O que aproxima a música das demais linguagens, ainda segundo Webern, é o ímpeto de querer dizer algo, de estabelecer comunicação:

Quando quero comunicar algo, surge imediatamente a necessidade de que eu me torne inteligível. – Mas como me torno inteligível? – Enquanto me expresso o mais distintamente possível. O que digo deve ser claro. Não posso girar minuciosamente em torno daquilo de que se trata. Para isso temos uma palavra precisa: apreensibilidade. (WEBERN – in Ricardo Barbosa: 2007, pg. 19)

De acordo com Ricardo Barbosa, em seu estudo sobre música, racionalidade e linguagem, Webern aponta três recursos essenciais à apreensibilidade do pensamento musical: a) *a articulação – isto é, a introdução de divisões, pelas quais elementos secundários são distinguidos dos principais*, b) *a coerência, relativo à composição desses elementos e*, c) *a repetição – seja literalmente, seja por meio de variações*. O que é relevante é indicar que Webern reforça o campo da estética como território de diálogo entre artista e espectador, estabelecendo que a comunicação artística está amparada em outras condições do que aquela encampada pela palavra, embora ambas tenham como objetivo a comunicação de algo – a palavra procede pela inteligência, a arte (música) pela apreensão. Se a escrita remete ao histórico, ao registro que não abre espaço para contestação, porque o que foi expresso já está preso em um tempo que não retorna, a imagem e o som sobrevivem em um instante efêmero da fruição, instante que não legitima verdades, mas que abre concessões à experiência, onde passado, presente e futuro integram-se em uma relação aberta que se sustenta pela interferência da memória – segundo Bergson, *onde não há memória não pode haver tempo*. De tal maneira que a arte reivindica o tempo da fruição

como suporte de contato com seu interlocutor, ao mesmo tempo em que é *pelo* tempo, ou pela organização dos elementos expressivos no tecido temporal, que a comunicação se estabelece. A *articulação, a coerência e a repetição*, ferramentas de organização do discurso musical, elencadas por Webern, se adequam perfeitamente ao conceito de montagem cinematográfica, que engendra a imagem em um mecanismo de cumprimento ou não de expectativas materializadas no movimento da obra que flui, e na referência às diferentes qualidades que formam a imagem no seu interior; nas palavras de André Parente:

Por um lado, a imagem-movimento (plano) se faz realidade conforme seu movimento exprime uma mudança ou um devir de um todo (processo de integração), o qual se distribui e se diferencia continuamente entre os objetos e atos que constituem a imagem (processo de diferenciação). Dito de outra maneira, os objetos e atos da realidade são unidades da imagem-movimento, pois esta se torna uma realidade que “fala” por meio de seus objetos. (PARENTE: 2000, pg. 23)

Quando a imagem caminha *no* tempo, ou seja, em parceria com o seu fluir, independentemente da maneira como ele é recortado – seja motivado por referências realistas ou por avanços e retrocessos concedidos ao plano pela montagem – a imagem constitui-se como espaço que orienta o espectador em um percurso de sucessão e acúmulo de ações (prosa narrativa – construção da torre em blocos). A música também tem como possibilidade prosseguir em uma trajetória semelhante, como veremos adiante. A imagem que caminha *pelo* tempo, ou seja, volta a sua atenção para os próprios elementos que a constituem, abre uma fissão entre a leitura do tempo que corre e da imagem que o sustenta. Há uma estagnação, e o tempo aqui passa a ser percebido dentro da própria imagem, o raciocínio da sucessão de acontecimentos é substituído pela experiência sensória que brota do que é visto e ouvido. Esta é a narrativa poética, que se aproxima, na sua essência, da autonomia expressiva do som musical. Segundo Deleuze, o cinema comporta essas duas diferentes formas de apreensão da imagem: a *imagem-movimento* e a *imagem-tempo*. Ambas se dão pelo movimento do tempo, diferindo no instante em que uma se forma conjuntamente com o fluir do tempo, enquanto a outra subverte o caminho da sucessão dos acontecimentos para voltar a atenção para o interior da imagem.

É conveniente entender que o som carrega uma proximidade mais clara com a poesia, justamente por não almejar a tradução de uma idéia específica – o texto poético é essencialmente melódico -, enquanto a prosa destina-se de forma mais pronunciada a uma intelecção dos enunciados previstos. Talvez pelo fato de a visão ajustar-se ao sentido de ordenação racional do mundo que nos cerca, pois o que é visto por nossos olhos pode ser tocado e verificado como real, a imagem cinematográfica tende à elaboração de mecanismos estruturais comparáveis aos da prosa narrativa. Para nós, anuncia-se o desafio de encontrar na imagem uma qualidade musical que a separe daquilo que é dito pela palavra, até alcançar uma autonomia expressiva.

Durante o nosso percurso, entretanto, será possível identificar diferentes formas de aproximação entre a imagem e a música, concernentes às expectativas e necessidades do diretor de cinema. Ora nos é dada a proposta de vínculo do que é visto (e ouvido) com a palavra, em busca de uma articulação evidente com o cinema de narrativa de prosa, ora testemunhamos o distanciamento entre imagem e música para um ganho cada vez mais poético da partitura fílmica.

A dupla articulação cinematográfica é determinada independentemente de qualquer sistema ou unidade linguística, pois trata-se da dupla articulação imagética, no sentido em que o plano tem dois pólos: ele é determinado como unidade (monema) pela montagem, conforme exprime a integração de um todo que se diferencia continuamente entre os objetos (=cinemas) ou unidades que o compõem. São dois processos ou eixos que determinam a constituição da imagem-movimento (plano), tal como definida por Deleuze. (PARENTE: 2000, pg. 23).

Uma sinfonia, fazendo uma breve analogia com as palavras de Parente, também existe como fenômeno expressivo através de uma dupla articulação sonora. O movimento musical é determinado como unidade pela sucessão de temas (idéia) que integram um todo que se diferencia continuamente entre os instrumentos (timbres), ou também por unidades (compassos) que o compõem. Dois polos em uma dupla articulação.

Cabe aqui um esclarecimento. Não temos o intuito de eleger a música como um elemento do cinema, ou seja, um recurso de que a imagem faz uso para reforçar ou promover qualquer outro estímulo sobre aquilo que é projetado na tela. O que pretendemos é pensar a música como um tecido narrativo-sinfônico por onde as imagens são trabalhadas e, para tanto, teremos como suporte a investigação de duas diferentes estéticas musicais:

a) sinfonia clássica;

b) sinfonia romântica.

1.4 Da natureza da imagem-melódica e da imagem-dissonante.

Ao eleger o tempo como um tecido contínuo no qual são impressas nossas experiências de crescimento e de vida, é possível pensar que o estágio maduro desse desenvolvimento desemboca no que podemos chamar de autonomia. Cada indivíduo, um arquivo íntimo de memórias e afetos, recebe o direito de atualizar o registro de impressões passadas no instante presente, de forma a ordenar a realidade única e exclusivamente a partir de uma visão autônoma. Pensemos, então, em um percurso que principia em um estágio comum e termina na diferença pela personalidade. Nascemos absolutamente dependentes e necessitados de um suporte que garante nossa sobrevivência, corpo e mente, nossas plataformas de contato com o mundo reclamam a necessidade de instrumentalização. O violinista inicia seus estudos ao praticar o movimento do arco na sua forma mais elementar, começa por tocar as cordas ainda soltas do instrumento, depois passa a se dedicar por anos seguidos ao treino das diversas posições dos dedos e das mãos para completar escalas e arpejos, mergulha no estudo da teoria musical e, finalmente, encontra na interpretação de um concerto o espaço para alcançar toda a sua carga de expressividade. Porém, a autonomia expressiva só ganhará sua plenitude no instante em que não houver qualquer vestígio aparente do repertório de técnica que foi apreendido durante o período de estudos. É justamente esse “esquecimento” da técnica que permite ao artista alcançar

expressão e individualidade, o que não significa de forma alguma a recusa dos anos passados de árdua dedicação. O solista que interpreta o concerto em Ré Maior de Beethoven não abandona o aprendizado das escalas musicais mas o atualiza em matéria expressiva ao transformá-lo em memória; fosse de outra forma, o que veríamos seria, na melhor das expectativas, uma correta e eficiente execução da partitura composta por Beethoven. A autonomia, ao contrário, exige do artista que se aproprie da obra, de maneira a poder suplantá-la a partir de sua própria voz. Esse movimento é feito pelo “esquecimento” do que foi absorvido no passado, para, depois, ser atualizado em matéria de experiência e memória em um presente repleto de novidades. Outros exemplos também são pertinentes; alguém que aprende a patinar no gelo gasta horas e horas derrapando na pista para depois coordenar e dominar o movimento dos pés; então, o patinador não mais pensa onde colocar cada membro inferior, sob o risco de desviar sua atenção e não reconhecer no caminho algum obstáculo que o faça tropeçar. O patinador simplesmente patina sem pensar em patinar. A experiência do aprendizado de outra língua respeita precisamente o mesmo processo. Se o início é marcado por um esforço enorme em organizar mentalmente as estruturas gramaticais antes de arriscar sua articulação verbal, o estágio final de autonomia revela-se na apropriação completa do vocabulário, o pensamento transforma-se na própria fala, em ação efetiva e real, e não em um estágio anterior de instrumentalização. Em última instância, o violinista deve envolver-se com a partitura de maneira que ele próprio *seja* a obra e não o veículo de comunicação do que ela se propõe a dizer. Resumindo, nossa trajetória em direção à autonomia compreende três distintos momentos: começa por um estágio que reúne a absoluta novidade e deslumbramento com tudo o que nos cerca – para um bebê tudo é motivo de surpresa -, com um período de reconhecimento de uma potência criativa – instrumentalização das capacidades técnicas - e, finalmente, chegamos ao estágio da autonomia expressiva, quando assoma a criatividade de um autor por meio do consciente abandono de seu repertório instrumental – o violinista não toca Beethoven, ele, de certa forma apresenta-se ao mesmo tempo como executante e criador daquilo que se ouve.

Essa escala do tempo que rege nosso desenvolvimento pode muito bem ser aplicada a um contexto mais amplo, em diferentes segmentos expressivos, o cinema e a música, por exemplo. Uma vez que o nosso modelo se refere a uma condição natural experimentada pelo homem, torna-se perfeitamente aceitável que instâncias mais complexas, como as diferentes manifestações artísticas, apresentem trajetórias semelhantes. Se o homem se transforma na medida em que o tempo flui, na direção de uma autonomia individual, as estruturas culturais por ele erigidas, sendo complexos representativos dos desejos e pensamentos do próprio homem, não fogem à regra. O que propomos, então, aproxima-se da idéia de evolução criadora articulada por Bergson. A vida é compreendida como uma instância inscrita no tempo que dura. Passado, presente e futuro articulam-se em atualizações regidas pelo exercício da memória e projetadas na experiência do real. O cinema, assim, pode ser lido como um complexo sinfônico de imagens trabalhadas em dois diferentes estágios criativos:

- a) Imagem melódica;
- b) Imagem dissonante.

A busca pela autonomia é essencialmente um caminho trilhado em direção à individualidade, ou seja, àquilo que não pode ser compreendido por um olhar externo que padroniza comportamentos com o fim de classificá-los em princípios já formulados. A autonomia é a expressão que apresenta ela própria os elementos que, ao serem percebidos, a qualificam como assinatura única de um desejo pessoal. Se tomarmos a questão sob uma ótica do tempo como narrativa das experiências vividas, esse estágio de independência criativa parece ser precedido por outro, que existe como espaço de instrumentalização. A passagem de um para o outro – da instrumentalização para a autonomia – é marcada por uma crise que pode ser compreendida como crise do tempo. Pensar de forma instrumental necessariamente traduz a evidência de um tempo histórico, de sucessão de fatos e acontecimentos que inserem o indivíduo em uma trajetória linear de conquistas possíveis (e previsíveis). A autonomia é uma ruptura desse percurso, já que não é mais possível

caminhar para lugar algum. O olhar objetivo do horizonte é substituído por um olhar para si próprio que impede o tempo de prosseguir. Em outras palavras, a crise do tempo revela o esgotamento do pensamento racional, aquele que procede pelo empilhamento de blocos, um tecido narrativo já aplainado e que nos envolve em relações de causa e efeito – o homem aqui não existe como indivíduo, mas como representante de um mecanismo que exige dele a eficácia do cumprimento de uma ação. A sinfonia clássica organiza seu material sonoro em escalas e alturas que inscrevem no tempo o desenvolvimento de uma melodia progressiva, promovendo um diálogo em direção a uma solução. É o que podemos chamar de uma articulação tonal, responsável por qualificar as notas sonoras em graus diferentes de importância, que hierarquizam o discurso sonoro tal qual uma indústria o faz com os seus cargos. A eficácia nesse caso depende diretamente do cumprimento de ordens – de expectativas e metas – já previstas. O movimento que se observa é referente ao cumprimento de algo já planejado – a estrada já está pavimentada à espera somente de alguém que a percorra. A imagem representante da prosa narrativa faz uso da montagem como instrumento tonal que organiza o que precisa ser visto em diferentes graus de importância, a fim de ser a história acompanhada em sua sucessão de acontecimentos. É a *imagem-movimento*, que Deleuze aponta como característica do cinema clássico, a mesma que para Pasolini é formada a partir de um processo de substantivação, em analogia à formação da frase escrita, que também organiza seus elementos por intermédio de diferentes funções e importâncias. André Parente elege a *narrativa verídica* como portadora da imagem que respeita o curso empírico do tempo, de modo que o acontecimento preexiste ao que é mostrado – o que vemos é uma exposição encadeada de fatos já passados. Estamos em um eixo longitudinal que direciona as ações em sequência e em um movimento que caminha para um desfecho final. Esse esqueleto estrutural que envolve a narrativa em ganchos de fatos e ações, os quais articulam a engrenagem da história mostrada, encontra na música o perfeito encaixe na chamada *forma sonata*. A forma sonata é a reprodução musical de um verdadeiro roteiro dramático proveniente de uma lógica aristotélica de articulação das formas expressivas. Consolidada no período do classicismo sinfônico, cujo ápice é marcado pelos trabalhos de Mozart e Haydn, a sonata é basicamente constituída por

três instantes narrativos que reproduzem a fórmula: *repouso – tensão – repouso*. A orquestra aparece como um organismo que respira inicialmente com a exposição de uma idéia – tema A -, a partir de então, procede-se pelo desenvolvimento dessa mesma idéia que dará origem a um novo tema – tema B -, em decorrência de tal choque de motivos (A + B) origina-se um conflito, uma crise, que é contornada com o retorno à exposição inicial (tema A). Temos, então, a fórmula: A – B – A (exposição do tema inicial / desenvolvimento do tema A e aparecimento do tema B – conflito / solução através do retorno ao tema A) que divide o tempo em compartimentos e avança em uma narrativa que procede pelo escalar de degraus, em busca de um repouso final. Ora, para Aristóteles a tragédia grega era um gênero de poesia que consistia em imitar as ações nobres dos homens, ações estas que deveriam estar devidamente encadeadas para chegar ao fim moralizante do espetáculo: a purgação das emoções do espectador pelo terror e piedade:

Se um autor alinhar uma série de reflexões morais, mesmo com sumo cuidado na ordenação do estilo e do pensamento, nem por isso realizará obra própria da tragédia. Muito melhor seria a tragédia, que, embora pobre nestas matérias, contivesse, no entanto, uma fábula e um conjunto de fatos bem ligados. Além disso, na tragédia, o que mais influi nos ânimos são os elementos da fábula, que consistem nas peripécias e nos reconhecimentos. (ARISTÓTELES: 1989, pg. 249).

Aristóteles continua a definir as partes que constituem a tragédia, agindo como um médico que secciona as partes de um organismo para descobrir a função de cada um dos sistemas, sistemas estes cujos órgãos têm como principal objetivo articular o funcionamento de um todo:

Todo é o que tem princípio, meio e fim. O princípio é o que não vem necessariamente depois de alguma coisa; aquilo, depois do qual é natural que haja ou se produza outra coisa; o fim é o contrário: produz-se depois de outra coisa, quer necessariamente, quer segundo o curso ordinário, mas depois dele nada mais ocorre. O meio é o que vem depois de uma coisa e é seguido de outra. Portanto, para que as fábulas sejam bem compostas, é preciso que não comecem nem acabem ao acaso, mas que sejam estabelecidas segundo as condições indicadas. Além disso, o belo, num ser vivente ou num objeto composto de partes, deve não só

apresentar ordem em suas partes como também comportar certas dimensões. (ARISTÓTELES: 1989, pg. 250).

O aspecto da proporção, sempre em evidência para o filósofo grego, é de primordial importância para a estruturação da narrativa trágica. Deve-se evitar o excessivamente grande e o demasiado pequeno, porque ambos os extremos fogem da atenção humana. Observa-se aqui, novamente, uma preocupação inicial, anterior à ação da tragédia, de erigir vigas de sustentação que irão garantir o terreno ideal para a fruição do belo artístico. A simetria e a divisão das partes agem como compartimentos, pelos quais a narrativa encontrará garantias para se instalar, bem como o impulso necessário para prosseguir em uma trajetória assentada pela trama linear do tempo que flui. Tomando novamente a semelhança com um organismo, é como se, antes de fazer o sangue fluir - a própria narrativa -, fosse necessário certificar-se do correto funcionamento dos órgãos que o sangue irá preencher. Quando o organismo passa a funcionar, o que notamos é a confirmação de procedimentos antes já imaginados, completando uma expectativa prévia. A aproximação com o cinema de prosa narrativa é transparente e, como já vimos em *Parente*, tem-se a sensação de que o acontecimento preexiste ao que é mostrado, e o espectador presencia um diálogo bem articulado de um passado que se torna presente.

O esquema *repouso-tensão-repouso*, presente na sinfonia clássica pela forma sonata, concorda com as afirmações de Aristóteles quanto aos estágios a serem cumpridos pela narrativa trágica. Segundo Aristóteles, a poesia trágica diferencia-se na imitação de ações simples ou complexas, ambas amparadas pela proporção da verossimilhança, ou seja, o que é encenado não deve fugir de uma resposta a fatos possivelmente realizados na esfera da realidade. O efeito moralizante do espetáculo só poderá ter efeito no espectador em função do reconhecimento de um espaço comum onde ações encadeiam-se em um desenrolar admitido como possível – a relação de causa e efeito constrói um sentido de verdade cuja procedência é corroborada pela sucessão de princípios equivalentes (2 + 2 = 4). Para Aristóteles, a tragédia de ação simples caminha através de um *desenvolvimento uno e contínuo no qual a mudança não resulta nem de peripécia, nem de reconhecimento*.

Peripécia e reconhecimento são as válvulas que ora contêm o fluxo dos acontecimentos, ora dão vazão ao curso das ações e que, para Aristóteles, determinarão a composição das mais belas tragédias, aquelas que comportam ações complexas. Em termos resumidos, a *peripécia* indica uma mudança na direção contrária ao fluxo dos acontecimentos, sempre obedecendo à lógica da verossimilhança – é o caso do mensageiro que julga trazer uma boa notícia a Édipo, afastando-o da profecia que tanto o amedrontava. O resultado de tal ação, no entanto, causa o efeito contrário, desviando o rumo dos acontecimentos para outra direção, antes impensada. O *reconhecimento*, o próprio nome o indica, atesta a mudança de comportamento da personagem pela elucidação dos fatos ocorridos, o que acarretará novos movimentos a partir do que agora é conhecido – Édipo fura os olhos em *reconhecimento* definitivo à profecia que se fez cumprir, colocando fim em suas dúvidas. *Peripécias e reconhecimentos* são ferramentas promovedoras de tensões e repousos dentro do texto dramático, e alavancas que funcionam como modulações tonais. Na música tonal o diálogo entre as notas é orientado por uma nota central – a tônica –, que age como protagonista de uma história cujo desenvolvimento está condicionado a relações centralizadoras. A modulação tem a propriedade de deslocar a função da tônica para outra nota, o que abre espaço para novos personagens interagirem na história a partir de novas relações – esse terreno no qual a modulação age é chamado de escala cromática, um espaço descentrado e aberto que contrasta com o esquema da escala diatônica, também parte constituinte da música tonal. A escala diatônica é justamente o centro de determinação das forças pelas quais as notas ficam condicionadas. Como afirma José Miguel Wisnik, *a escala tonal não é fixa mas móvel, através das modulações*. Esse movimento que combina núcleos de tensões diferentes tende sempre, ao término da música, ao retorno da tônica original, como forma de desfecho de um discurso já de certa forma anunciado. Édipo, já condenado, inicia sua trajetória em busca da verdade, a sua consciência do castigo que lhe é próprio é apenas um estágio a ser transposto. O final da tragédia já estava anunciado no seu princípio.

Essa visão sistêmica das partes de um organismo está vinculada a uma visão racionalista que programa a importância de cada um dos agentes narrativos, de forma a

tornar a história um todo articulado capaz de seduzir a atenção do espectador. Todos os elementos narrativos assumem a forma de ferramentas que têm como intuito alavancar o fluxo temporal e torná-lo linear na medida em que os acontecimentos se sucedem – o tempo é notado pelos blocos de ação, entrelaçados por vínculos de causa e efeito (forma sonata, cinema clássico). Conforme o tempo flui, a exposição inicial encontra um entrave: um conflito, que caberá novamente ao exercício do raciocínio resolver. O tempo é preenchido por *nós* e *desenlaces*, ambos concebidos pela lógica do raciocínio, e se as histórias são impulsionadas em função de “problemas” que aparecem – conflitos -, isso se dá unicamente para notarmos o quão sagaz a razão pode ser ao contorná-los com novas soluções. Um eterno empilhar de blocos, que, a despeito das dificuldades, depara sempre com uma saída para avançar em direção ao topo:

Com isso tudo, podemos perceber o arco da sonata como uma amplificação, elevada ao nível da forma, daquilo que a cadência tonal realiza no nível da frase: repouso-tensão-repouso. Modulando e simetrizando, articulando os menores elementos na perspectiva do grande conjunto, encontrando passagens e mediações que conduzem os motivos entre si e os conduzam ao desígnio geral da obra, a sonata está realizando um traço da própria idéia ocidental de arte na sua versão clássica: a integração exhaustiva das partes ao todo, portada aqui pelas novas possibilidades abertas pela tonalidade em música, que permite um encadeamento cerrado e progressivo de materiais diferentes. Com isso, a música instrumental oferecia pela primeira vez a impressão de estar “falando”, mesmo sem palavras, e de estar “contando uma história” cujos personagens não seriam senão células sonoras em transformação. (WISNIK: 2004, pg. 152).

Se a imagem melódica é aquela portadora da prosa narrativa, funcionando pelo mecanismo da sonata musical, cumpre, agora, esclarecer a procedência e as especificidades de uma outra imagem, aquela que nos servirá de base para compreender a busca definitiva da autonomia poética do discurso fílmico: a imagem dissonante.

FAUSTO:

*Ah, estudei até a exaustão a filosofia,
A medicina e a jurisprudência*

*E infelizmente também a teologia,
Tudo com a maior paciência.
Mas eis-me aqui, pobre ignorante,
Não mais sabido do que antes.*
(GOETHE: 2001, pg. 15)

A passagem da imagem melódica para a imagem dissonante é marcada por uma crise que pode ser compreendida como o esgotamento das capacidades lógicas e racionais. Como já anunciamos, esse instante de reviravolta se dá no momento em que os blocos da torre já foram todos empilhados, não havendo outro caminho a seguir que não seja a ruína da estrutura em direção ao solo. Esse caminho inverso, em princípio, não recusa de maneira absoluta os mecanismos simétricos responsáveis pela edificação da narrativa; ao promover a estagnação do tempo, impedindo a sucessão progressiva dos acontecimentos, a imagem dissonante como que revisita as fundações que antes a mantinham de pé, transmutando a articulação precisa da melodia em um contínuo flutuante de formas cíclicas. Há aqui, portanto, a formação de um caleidoscópio de sons que sobrepõe narrativas em tempos não determinados, dissolvendo o caráter nuclear da escala tonal. O caminho de retorno da imagem dissonante não se dá por um desempilhar ordenado de fatos passados – fosse dessa forma o tempo manteria sua trajetória linear, diferindo somente pelo fato de proceder em um curso inverso ao que antes propunha –; o que ocorre, ao contrário, é uma atualização aleatória de eventos já vividos, como se fosse possível, nesse caminho de volta, pinçar lembranças e registros alocados em diferentes compartimentos espaciais. O melhor exemplo desse procedimento está no desafio lançado pelo brinquedo que recompõe uma torre de madeira em miniatura, formada de blocos independentes de diversos tamanhos. As peças estão separadas e espalhadas pelo chão, e o jogo compreende ao menos dois participantes que, cada um em sua vez, escolhem e empilham os blocos até a formação total da torre. O desafio principal origina-se, porém, depois de todas as peças terem sido encaixadas e montada a torre. A disputa maior consiste em retirar aleatoriamente um bloco por vez, disposto em qualquer parte da edificação – base, corpo, topo, de sorte que a torre,

mesmo vazada, ainda possa manter-se em pé. O desempilhar das peças necessariamente levará o brinquedo ao chão e o perdedor será aquele que no seu movimento de retirada desencadear a ruína total da estrutura, então novamente resumida a peças independentes espalhadas no solo. Esse instante suspenso no tempo, que anuncia a expectativa do desmoronar, é exemplar para entender em que circunstâncias a imagem dissonante opera dentro da estrutura narrativa. O tempo da sucessão, previsível em termos das etapas a serem cumpridas (um bloco vem na sequência do outro no empilhar sem sustos – passado, presente e futuro), é substituído por um tempo estagnado que retém nossa respiração e impede-nos de descobrir o que vem depois. Já não há mais relação de causa e efeito e a memória dá lugar ao instante imediato. A história, como um conjunto de blocos encadeados, não mais se sustenta em um avanço de parceria com o tempo, subjugando-o ao movimento do espaço pela montagem das cenas, mas agora volta os olhos para dentro do próprio tempo, anunciando o advento da *imagem-tempo*, que Deleuze indica como célula básica do cinema moderno:

O tempo sai dos eixos: ele sai dos eixos que lhe fixavam as condutas no mundo, mas também os movimentos de mundo. Não é mais o tempo que depende do movimento, é o movimento aberrante que depende do tempo. A relação - situação sensório-motora / imagem indireta do tempo é substituída por uma relação não localizável – situação ótica e sonora pura / imagem-tempo direta. Os opsignos e sonsignos são apresentações diretas do tempo. (DELEUZE: 2007, pg. 55. A imagem-tempo).

O objetivismo clássico, representado pelo conflito dramático presente na forma sonata, dá lugar ao elemento subjetivo da música romântica. A preocupação com a proporção, tão requisitada na formação de uma verdade verificável pela verossimilhança aristotélica, abre espaço a uma nova articulação interna, que desobriga a imagem do cinema a responder aos vínculos sensório-motores que a orientavam na formação de um todo harmônico. A fragmentação das unidades evidencia, ainda de uma forma mais direta, uma fissão entre imagem e som, que, agora, passam a não convergir para uma mesma direção, mas, sim, procurar sentidos independentes. O resultado é um desmonte da concepção cronológica do tempo, como afirma André Parente:

Segundo Deleuze, as imagens-tempo não se definem em relação a integração, diferenciação e especificação das imagens, como para a imagem-movimento, mas pela qualidade intrínseca do que se torna na imagem (seriação) e pela coexistência das relações de tempo na imagem (ordenação). A série (a qualidade) e a ordem (a coexistência) do tempo rompem com o tempo cronológico e linear e fundam outros modos de narração e de narrativa no cinema. Na narrativa verídica composta de imagens-movimento tudo se reduz ao um, ao passo que, na narrativa falsificante da imagem tempo, há uma multiplicidade irreduzível que afeta o cinema. (PARENTE: 2000, pg. 47).

Essa é, sobretudo, a crise que afeta um mecanismo onerado por anos de funcionamento, a qual desvincula a pessoa de suas engrenagens, interrompendo o fluxo ininterrupto que mantinha a máquina operante. O homem, antes acostumado a deixar-se levar, ou melhor, a obedecer ao que a máquina lhe imputava como ofício, agora se vê abandonado à mercê de sua própria individualidade. Não havendo mais o que acumular, o que obedecer e a quem se referir, dá-se vazão à voz do próprio inconsciente, inaugurando um terreno sem nome, que será canal para a expressão íntima do artista, que o preencherá de acordo com sua visão individual de mundo. O chamado cinema de arte e o cinema de poesia respeitam essa lógica, desprezando a história, cujo sentido remete ao universal, em favor do fragmento de uma experiência íntima. Em última instância, se o edificar da torre só pode ocorrer a partir de um sentido único - de baixo para cima, e com encaixes precisos - , o desempilhar aleatório confere ao jogador a escolha do bloco a retirar e a maneira de movimentá-lo. Enquanto a montagem da torre é um esforço conhecido e de padrão universal, o desempilhar confere à edificação um atributo vazado que é próprio daquele que a vazou, conferindo-lhe uma qualidade singular e individual. Diferente da prosa narrativa, e da melodia tonal, a imagem dissonante não procede pela disposição, no tempo presente, de peças organizadas no passado, mas, ao contrário, abre-se à experiência de um devir do mundo que formula acontecimentos na medida em que eles se fazem presentes. É como se a moldura da imagem não mais comportasse coordenadas, fazendo com que o que é visto extrapole os limites da tela. Esse é o campo da narrativa *não-verídica*, apontada por Parente, como portadora da *imagem-tempo*. A narrativa *não-verídica*, em razão dessa visão acentrada do mundo, promove uma rachadura na idéia do “eu” como sujeito da ação e,

como conseqüência indireta, anuncia-se a morte de Deus (abordagem dialógica). O mundo anterior, aquele governado pela escala diatônica, era uno e condicionado pelo juízo reflexivo. A passagem de um ao outro se dá pela transposição do eixo horizontal, determinado pela relação entre sujeito/objeto (abordagem monológica), para o eixo vertical, que remete o mundo ao seu interior, instaurando uma relação de indeterminação.

Tomando o cinema, e qualquer outra manifestação artística, como espelho representativo das relações humanas inscritas no tecido sociológico da história, é perfeitamente possível eleger a filosofia crítica de Adorno como um anteparo para a nossa investigação estética. Adorno, ao afirmar a impossibilidade da criação de qualquer poesia após Auschwitz, aponta para a urgência em desmoronar os blocos da razão instrumental, nossa referência para a prosa narrativa cinematográfica, com o fim de procurar novas ferramentas capazes de reerguer esse homem, então estilhaçado pela guerra. Com efeito, a lógica aristotélica, investida na estruturação técnica que lança os olhos ao progresso, mostra-se, ela mesma, responsável pela ruína de quem a levou a termo. Talvez seja aqui possível um novo paralelo com Édipo, que, por insistir numa busca agonizante pela verdade, acaba derrotado pela própria astúcia racional, que acreditara ser a sua única salvação. Agora não há mais alternativas, o caminho a ser tomado é o da volta: ao invés de acumular conhecimentos, desvestir-se de teorias, ao invés de centrar, descentralizar -, depois de ter os olhos furados, Édipo não tem outra saída a não ser vagar pelas planícies da cidade de Colono, cego, na esperança de, em seu sofrimento, reencontrar-se a si mesmo.

A música tonal, fiel escudeira das premissas clássicas – assim como ocorre com a imagem melódica (prosa narrativa) do cinema também dito clássico -, é representativa da angústia que Fausto experimenta trancafiado em seu gabinete. O personagem mais célebre de Goethe encontra o seu limite logo na cena inicial da tragédia:

FAUSTO:

Lástima! Ainda estou encalhado nessa cela?

*Maldito buraco abafado na parede,
Onde mesmo a boa luz do céu
Penetra, opaca, por vidraças pintadas!
Oprimido por toda essa montanha de livros
Corroída por vermes, coberta de pó
E a parede forrada, até o topo da cimeira,
Com papel embolorado,
Entulhada de frascos, latas por todo lado,
Instrumentos amontoados,
Entupida de trastes e conselhos antepassados.
Este é o teu mundo, isso é um mundo!*
(GOETHE: 2001, pg. 17-19).

Enquanto Édipo é o sujeito emblemático da racionalidade aristotélica, Fausto é o sinônimo do homem em crise, identificado pela filosofia crítica de Adorno. O caminho de volta a ser tomado pressupõe um pacto, que será materializado na figura de Mefistófeles, o demônio. É Mefisto quem conduzirá Fausto novamente aos caminhos da vida, os mesmos que todo conhecimento científico encarregara de encobrir durante os anos de instrumentalização experimentados pelo protagonista. Fausto volta-se para o amor da carne, para o solo das experiências mais primitivas do homem. A abstração do raciocínio – o olhar para o horizonte de Édipo, é substituído pelo olhar vertical da subjetividade. Mefistófeles é o agente transformador da música clássica, o elemento de embate com a ordem nuclear da escala tonal:

MEPHISTÓFELES:
*É fácil captar o espírito da medicina.
Estuda-se bem o mundo grande e o mundo pequeno
Para, afinal, deixar que ande
Como Deus quiser.
Em vão se vaguei cientificamente ao redor;
Cada um só apreende aquilo que pode.
Mas aquele que agarra o instante,
Este é o homem certo.
(...)
Cinza, meu caro amigo, é toda a teoria
E verde a árvore dourada da vida.*
(GOETHE: 2001, pg. 49-50).

A ciência, o pensamento abstrato levado a cabo pelo exercício da razão, é, para Mefistófeles, um embuste que teria como fim a falsa promessa de apreender o mundo em forma de conhecimento. O pacto do demônio com Fausto surge como pretexto para afirmar o ideal romântico de que a vida não se encontra submetida às leis artificiais do cérebro humano. É muito mais um retroceder ao estado primitivo, lugar em que a separação sujeito/objeto não se sustenta, onde o homem poderá de alguma forma satisfazer a sua ânsia de pertença ao universo que o gerou. O impulso de classificar, dar nomes, escrutinar, enfim, proceder pela razão instrumental, opera no sentido inverso, criando um labirinto de artificialidades para justificar um vazio que jamais encontrará preenchimento. Essa parece ser a mesma mensagem que Nietzsche externou ao longo de toda a sua obra. O conceito, como portador de uma verdade suprema, segundo o filósofo alemão, é um véu que encobre o homem sob o manto de convenções morais, que nada traduzem da verdadeira experiência da vida. Aquele que deseja tornar-se conhecedor, ainda segundo o filósofo, deve proceder pela via solitária e despretensiosa do artista. A arte, por não exigir qualquer comprovante de verificabilidade, ou, como resume Oscar Wilde, por assumir a sua veste *completamente inútil*, foge das amarras intelectuais e inaugura um contato fisiológico entre artista e espectador, o mesmo contato primitivo do homem com a natureza. Assim, Fausto redescobre o pulso vibrante da vida por meio do desejo físico pela jovem Margarida.

Ao passo que Édipo assume a epígrafe da narrativa clássica e Fausto as premissas do subjetivismo romântico, não é menos verdade que ambas as obras, enquanto partituras de composição, encampam os ecos estruturais defendidos por seus protagonistas. A narrativa em Édipo Rei compara-se ao movimento de um carro que sobe uma ladeira: à medida que o carro avança, as marchas são trocadas em resposta proporcional e imediata à velocidade alcançada. Um movimento errado, uma marcha que não entra no tempo devido já seria suficiente para fazer o veículo retroceder, perder velocidade e, com isso, comprometer o fluxo de terreno conquistado. No entanto, o carro prossegue sem qualquer imprevisto e cada vez mais veloz, em direção ao seu destino. Não há sobressaltos, há tão somente um curso que necessita ser transposto. A tragédia de Sófocles move-se ao som de

uma sinfonia de Mozart, equivalente à sucessão de informação que a cada cena é adicionada pelas personagens. Ao centro, em vestes tonais, está Édipo, que recebe das personagens – moduladas em diversos terrenos cromáticos - cada vez mais combustível que o faz avançar em direção à verdade que reluta em enxergar. Já na peça de Goethe, a partitura em forma de sonata é mantida. Também vemos um percurso e estágios a serem cumpridos, mas, e aqui está a grande diferença, a passagem de uma marcha para a outra, os momentos de transição de uma ação para a seguinte já não são tão precisos e angulares. Os degraus melódicos de Mozart começam a produzir saliências escorregadias que fazem as personagens derrapar em suas trajetórias. Surge, então, um intervalo, uma fissura que é ocupada pela reflexão subjetiva do indivíduo, em detrimento da eficiência mecânica da passagem das marchas. O tempo que se fazia notar pelo movimento do carro que avançava na estrada agora também é percebido por uma suspensão do próprio tempo dentro do tempo. Fausto “desce” ao mundo dos mortais ao som de uma sinfonia de Beethoven:

O estágio final [do Fausto de Goethe], a estrofe do coro místico com que termina a obra, é um estado de suspensão musical, quase transverbal, em que a palavra se transformaria em pura música. Mas à maneira dos quartetos finais de Beethoven, insinua-se já sobre a lógica das resoluções tonais a exposição da falha sobre a qual elas trabalham, o ponto onde rateia a máquina resolutiva (e o estado positivo da dialética). Prefigura-se a impossibilidade que o tonalismo encontrará, no seu devir, de reverter toda dissonância à resolução harmônica, e todo conflito à imagem de ordem apaziguada. (WISNIK: 2004, pg. 147).

A imagem melódica já contém na sua formação as estruturas necessárias para resolver o conflito que ela própria anuncia, transportando no interior do carro que avança o instrumento que desferirá o golpe cujo resultado será a cegueira de Édipo. O cinema clássico, pautado na *imagem movimento*, faz réplica desse modelo, e se nos surpreendemos com o desfecho fascinante do filme *Disque M para Matar*, de Hitchcock, é porque somos cúmplices de um mistério já resolvido, que agora cabe às personagens elucidar. Tudo se passa como se tivéssemos à mão peças de quebra-cabeças dispostas na mesa, somente à espera do encaixe para a formação da figura final. É novamente o exemplo da *narrativa verídica*, de Parente, que instala o “eu” como referência ao que é engendrado pela imagem

– aquele a quem cabe reconhecer e organizar as peças. A imagem dissonante faz uso das estruturas harmônicas para subvertê-las, desta vez em uma direção desconhecida. A partitura fílmica de *O Iluminado* molda-se ao redor de uma torre vazada, cujas peças nos são mostradas e conhecidas pela primeira vez. O tema, ainda claro como o centro nevrálgico da composição, passa a respeitar o avanço das personagens em um campo cromático, competindo a atenção com a estrutura dialógico-clássica, o que leva o espectador a uma apreensão *óptico-sonora* (som e imagem como elementos de contato com um mundo primitivo) em detrimento da exclusividade do “eu” pensante, em uma dimensão *sensório-motora*.

A imagem dissonante surge na música com Beethoven, na passagem do período clássico para o romântico e, uma vez mais, é a partir da organização do tempo como tecido narrativo que conseguiremos identificar a sua afirmação. Mozart articulava sua composição tonal em degraus melódicos, originários de uma harmonia estruturada em alturas modulantes, trabalhando o tempo em recortes precisos de idéias que se sucediam em um desenvolvimento linear. A forma sonata – *repouso, tensão, repouso* – encontrava sua perfeita equivalência na argumentação de Aristóteles, para quem a tragédia deveria se portar como um organismo simétrico de forças equivalentes (causa e efeito). Beethoven não recusa a forma sonata, muito menos o esqueleto dramático cuja existência é a ela referida, mas promove um novo diálogo entre os elementos sonoros, o que acabará por redimensionar as idéias e o tempo dentro do próprio tempo. Ao analisar a sonata op. 57 em fá menor, *L'appassionata* (1804-1806), Eduardo Seincman direciona o seguinte comentário a respeito da obra de Beethoven:

Embora, exteriormente, haja uma quadratura clássica (subdivisão regular da métrica), interiormente plasma-se uma convulsão dramática a partir de um novo tipo de escrita que apela à colagem de fragmentos, interrompendo a cadeia causal do tempo e intensificando, psicologicamente, o conteúdo evolutivo do tema principal. (SEINCMAN: 2001, pg. 98).

E mais adiante, sobre o Concerto nº 4 para piano e orquestra do mesmo compositor:

Ao dialogarem entre si, orquestra e piano ora se alternam, ora se justapõem, cada qual com os seus próprios fluxos temporais e harmônicos. Ambos se modificam nesta relação: suas durações vão sendo comprimidas, fazendo com que ambas as “personagens” se aproximem cada vez mais até perderem as suas respectivas identidades. (SEINCMAN: 2001, pg. 104).

Kubrick parece compor *O iluminado* de maneira semelhante ao proceder de Beethoven em suas obras, partindo de uma torre narrativa já estruturada para pinçar blocos individuais e organizá-los em uma nova ordem, formando uma espécie de tecido entrópico sensorial. A história, a fabulação narrativa, não interessa mais do que aquilo que os sentidos podem apreender como experiência. O tempo, que agora ora se distende, esgarçando o fluir das imagens, ora se retrai como num ciclo de repetição incessante, não está mais a cargo do movimento da montagem. O pulso musical torna-se ele próprio o protagonista de uma experiência sensorial, substituindo as articulações racionais da escala diatônica, cuja dialética promovia o esquema aristotélico de *repouso-tensão-repouso*. Agora o desenvolvimento dramático pode ser interrompido porque o tempo cronológico, dimensão da história, estagnou-se num intervalo sem registros anteriores ou expectativas futuras, a duração bergsoniana cedeu espaço ao instante de Bachelard. Se para Bergson não há tempo possível sem que haja memória – dimensão evolutiva de um tempo em progressão -, para Bachelard o instante *já é a solidão... É a solidão em seu valor metafísico mais despojado*.

A música de Beethoven mostra-se como prelúdio para o que mais tarde irá desembocar no atonalismo moderno, cuja correspondência dramática está nas personagens de Samuel Beckett:

*HAM: (...) Que horas são?
CLOV: A mesma de sempre.
(BECKETT: 2002, pg. 40. 41).*

As peças da torre, nesse estágio, estão novamente espalhadas e isoladas umas das outras de modo que as suas identidades, procedências ou encaixes, não são mais detectáveis. A história não é mais inscrita em um conjunto de relações e, de acordo com Parente: *o intervalo deixa de ser a distância que separa uma ação sofrida (percepção) de uma reação (ação propriamente dita)*. As imagens estão soltas, imersas nesse intervalo, desconexas e órfãs de um centro de referência, mantendo-se em um estado de imanência com o próprio mundo que as cerca. Estamos, portanto, em um mundo anterior ao homem, no *cinema-matéria* apontado por Parente, cuja aproximação se dá por um *estado gasoso da percepção*. Na música, Schoenberg lança-se ao desafio de tabular um novo sistema de notação, o dodecafonismo, que implode definitivamente com a razão simétrica e progressiva da escala diatônica para elevar ao primeiro plano o fluir instável da escala cromática. As notas agora não mais respeitam relações de força, e são, ao contrário, elencadas em uma série de doze sequências de tons que perambulam cromaticamente em um terreno que evita a ocorrência de polarização ou hierarquia. Aqui a narrativa deixa de existir porque: “(...) O olho não é distinto das coisas e o mundo é uma matéria quente anterior aos homens. Para que haja história e narração, é preciso que haja imagens privilegiadas, ou seja, centros sensorio-motores”. (PARENTE: 2000, pg. 97).

Esse mundo sem nome, carente da interferência dominadora do homem racional, assemelha-se ao espaço primitivo das sociedades pré-capitalistas e ancestrais, lugar em que a música surgia como representação sacrificial. O caos amorfo e selvagem da natureza, soprado pelo brado ruidoso dos deuses, era levado ao altar e ordenado em pulsos e ritmos como forma de superação simbólica, tal qual a prática do sacrifício de animais em cerimoniais religiosos. O homem, aqui, ainda não lançava princípios reguladores que lhe permitissem ocupar uma posição de destaque frente às forças naturais que o cercavam. O universo era composto por uma ebulição de agentes, intimamente associados a arquétipos e mitos, que mergulhavam o homem em um estado de imanência com o próprio material ruidoso do mundo. Essa é a música *modal*, parceira do vocabulário infinito das imagens

ainda não racionalizadas pelo cineasta. Esse estado de ruído permanente, entremeado pela força do pulso ordenador, representa o estágio em que a câmera e o mundo tornam-se uma coisa só, anterior ao captar das imagens como registro, é o vazio a-significante, mas pleno de potencial expressivo:

O mundo é barulho e é silêncio. A música extrai som do ruído num sacrifício cruento, para poder articular o barulho e o silêncio do mundo. Pois articular significa também sacrificar, romper o continuum da natureza, que é ao mesmo tempo silêncio ruidoso. (WISNIK: 2004, pg. 35)

Se Beethoven e Kubrick conservam em suas imagens a potência latente de um mundo primitivo ainda ausente de significação, é porque essa força encontra anteparos em uma estrutura firme de contrato narrativo melódico, tonal. O mundo subterrâneo que abriga o monstro hipnótico só vem à tona em obediência ao movimento descortinador da colcha de prosa narrativa. O pacto fáustico ganha relevo pela crise contrastante entre razão e instinto subjetivo: eliminar uma das extremidades é recair no primitivismo a-significante da matéria – o mesmo recuperado pela música moderna atonal (*cinema-matéria*) -, ou então na abordagem clássica do pragmatismo evolucionista. Os dois contrários sobrevivem como complementos que adquirem singularidades e potência de criação somente pela ótica negativa do seu oposto, como no modelo oriental das energias *yin* e *yang*. Enquanto o *yin* é a força masculina de expansão, equivalente à razão instrumental da *imagem movimento*, o *yang* é a força feminina que tende para a contração, para o olhar interno das qualidades *óptico-sonoras* da *imagem-tempo*. Kubrick e Beethoven elegem a crise das imagens e dos sons como gatilho para a construção de uma arte que combina o diálogo entre a escala diatônica e o espaço da emancipação cromática, admitindo a formação de um mundo único cujas energias fundadoras procedem em uma harmonia dialética. Essa nova tensão extrapola o modelo dramático-clássico da sonata: *tensão-repouso-tensão*, uma vez que o diálogo dos contrários não se dá por oposição, como no caso da forma clássica, mas por uma complementaridade que engendra ambas as forças em um campo de identidades indiscerníveis. Em última análise, é possível dizer que a *imagem dissonante* contem a

imagem melódica, assim como o *yin* integra o *yang* em sua composição. De maneira semelhante, Nietzsche, ao analisar a origem da tragédia, afirma que o elemento dionisíaco - , aquele referente à música festiva dos ditirambos entoada pelo coro, não perde sua essência ao ser transportado para as indumentárias das personagens, quando então inaugura-se a abordagem apolínea do drama. Enquanto o dionisíaco, estágio original da tragédia, ocupava-se em anunciar as mensagens divinas em uma espécie de ritual musical, o apolíneo destaca as primeiras personagens que terão a responsabilidade de mostrar o teor dionisíaco dos deuses por intermédio do diálogo. Em certa medida, o apolíneo não recusa o dionisíaco, mas o engloba em sua função de tornar real o que antes era sentido como potência. Édipo, nesse contexto, é o próprio Dionísio que se veste de Apolo para direcionar o público no caminho da correção moral. O estado inicial de contato com o mundo, da música como celebração dionisíaca dos ritos e mitos fundadores da experiência humana na terra, é um terreno comum que prepara os alicerces para a construção da torre da razão instrumental. A personagem que se destaca do coro em um impulso apolíneo carrega em suas entranhas a herança primitiva de um tempo em que o indivíduo solitário é quem organizava o mundo por meio de uma visão autônoma. A personagem apolínea entra em cena para instaurar um regimento de conduta e esclarecer o mundo aos olhos de uma norma, mas não se exime de apresentar por debaixo da sua pele institucional a ferocidade de indivíduo solitário, memória presente de uma relação dionisíaca com o mundo. E se Édipo sofre é porque:

Na heróica impulsão do singular para o geral, na tentativa de ultrapassar o encanto da individuação e de querer ser ele mesmo a única essência do mundo, padece ele em si a contradição primordial oculta nas coisas, isto é, comete sacrilégio e sofre. (NIETZSCHE: 2005, pg 68).

E Nietzsche prossegue esclarecendo a relação de intersecção entre o apolíneo e o dionisíaco na tragédia:

O único Dionísio verdadeiramente real aparece numa pluralidade de configurações, na máscara de um herói lutador e como que enredado nas malhas da vontade individual. Pela maneira como o deus aparente fala e atua, ele se assemelha a um indivíduo que erra, anela e sofre: e o fato de ele aparecer com tanta precisão e nitidez épicas é efeito do Apolo

oniromante que interpreta para o coro o seu estado dionisíaco, através daquela aparência similiforme. Na verdade, porém, aquele herói é o Dionísio sofredor, dos Mistérios, aquele deus que experimenta em si os padecimentos da individuação (...) (NIETZSCHE: 2005, pg 69).

Em contrapartida, se o cinema clássico, de narrativa essencialmente melódica, apresenta-nos um conflito, que é parte integrante de sua própria constituição estrutural, para depois resolvê-lo, indicando-nos o futuro da razão instrumental como moeda mediadora das faculdades expressivas, o cinema de narrativa poética, portador da imagem dissonante, parece intencionalmente caminhar para uma autonomia da poesia ao proceder pelo abandono progressivo das formas narrativas tonais, apontando à necessidade de recuperar um olhar original do mundo, independente dos artifícios intelectuais. Esse movimento – passagem da melodia para a dissonância -, de retorno ao homem solitário e individual diante do mundo, é o que buscaremos evidenciar na partitura fílmica de *O Iluminado*, de Stanley Kubrick. Ao mesmo tempo em que a imagem ganha emancipação definitiva frente aos possíveis métodos de tradução, é esperado do próprio espectador uma atitude semelhante àquela em que Webern sinalizou em relação ao ouvinte de uma sinfonia. Quando diz que *Um ouvido musical, ainda que em sua forma ideal, seria um ouvido que pensasse musicalmente*, Webern convida os ouvintes a desvestir a indumentária racional, acumulada pela tradição da prosa narrativa, para deixar aflorar o canal de experiência com um mundo concreto que contem em si mesmo as respostas para as questões que se anunciam. A maturidade estética, nesse caso, vincula-se diretamente à maturidade do olhar do espectador, respeitando o modelo apresentado anteriormente, que trata do alcance da autonomia individual a partir do “esquecimento” das ferramentas instrumentais de aprendizado. Portanto, a nossa emancipação convida o espectador a pensar o filme tal qual uma sinfonia, de uma forma puramente imagética, independentemente de pertencer o que é visto a uma tendência de um cinema de prosa narrativa ou poética. O pensamento que busca a independência criativa, defendido por Nietzsche, é essencialmente um pensamento de abandono do conceito pelo próprio conceito através de uma visão formalista de mundo, abrindo espaço para experienciá-lo mediante os canais sensoriais e não abstratos. O que fazemos aqui - na medida em que admitimos o processo de empilhamento de blocos como

um estágio primeiro de instrumentalização, para depois desmontá-los em seu princípio pragmático, - equipara-se à imagem que, saturada pelo acúmulo de conceitos e idéias, retorna em um caminho de autodestruição para recuperar uma essência libertadora, até então escondida em sua formação. O nosso olhar, então, recai sobre os encaixes, as dobras, as arestas, um olhar que parte do mundo, e não do que ele possa vir a significar, para chegar a diversas formas de sua configuração.

Agora que já entendemos a diferença entre as naturezas das imagens melódicas e dissonantes, podemos investigar o modo da formação de ambas dentro do filme.

2. Materiais e Métodos.

O ponto de partida, que tem o intuito de enxergar o filme como uma obra sinfônica, propondo imaginar o repertório imagético à semelhança de movimentos sequenciais de notas dispostas em um pentagrama, encontra seu destino na elaboração de uma abordagem formalista que não tem a pretensão de desvendar os sentidos possivelmente atribuídos à imagem, ou então trilhar um caminho mais apropriado à recepção do que é visto na tela do cinema. Se escolhermos a música como guia da nossa investigação, tal se explica unicamente porque postulamos um olhar puramente físico-corporal que possa suplantar a análise intelectual da obra artística. A música, ao exigir um ouvido essencialmente musical para a sua apreciação, abre-nos espaço para tentar vislumbrar a imagem como imagem, mediante um pensamento imagético e não conceitual. Deixamos à parte, portanto, o esquema semiótico dos linguistas e lançamos luz na coisa-em-si, no fenômeno que se forma no mundo e como mundo – não havendo paradigmas que diferenciem sujeito e objeto. Para sustentar nosso argumento, recorreremos ao pensamento filosófico de Nietzsche, Schopenhauer e Adorno, os quais de uma forma bastante evidente reivindicam o abandono da ótica socrática, racional tecnicista, para promover um retorno ao contato do homem com aquilo que lhe é mais essencial, a sua articulação sensória com o mundo. A título de demonstração desse movimento, escolheremos duas tendências contrárias, uma que procede pelo reconhecimento acumulativo de fatias de realidade – referente a uma imagem melódica -, e a outra caracterizada pela reversão do tempo progressivo – alusiva a uma imagem dissonante. Para tal, selecionamos o filme *O Iluminado*, de Stanley Kubrick, com o fito de evidenciar o objeto de nossa pesquisa.

A necessidade de desvincular a obra cinematográfica de uma leitura semiótica linguística, livrando-a de amarras estruturais que não lhe dizem respeito por causa de sua natureza essencialmente artística (não conceitual), foi manifestada de forma enfática por Pier Paolo Pasolini. A partir de então, André Parente e Gilles Deleuze deram continuidade à

mesma investigação, elaborando caminhos possíveis para justificar a maneira pela qual a narrativa cinematográfica se faz presente como matéria expressiva àquele que a contempla. Enquanto Gilles Deleuze afirma que a narração no filme é resultado dos processos imagéticos ali engendrados, Parente dá um passo além e conclui que a narração não pode desvincular-se da própria imagem, ou seja, os mecanismos narrativos do cinema só podem ser, eles próprios, imagéticos, e não consequência do que a imagem “tem a dizer”. Imagem e narração são uma mesma e única coisa. Aproveitamos esse caminho trilhado em direção à emancipação da imagem como signo expressivo para adicionar outra via de leitura capaz de agregar sentido às conclusões de Parente: a imagem é essencialmente partidária de uma qualidade musical, tendo em vista que a música exige do seu interlocutor uma aproximação física, corporal, distante dos artifícios da inteligência (a música não diz mais do que ela é: som). A medida que se procede pelo apontamento de um sujeito e de um objeto, intervem a razão como instrumento de tradução de um mundo separado entre a coisa em si e quem a observa. Esse é o campo da semiótica linguística, recusado por Pasolini como via de análise do cinema. O que propomos é conferir veracidade ao argumento de Parente ao perceber que a leitura imagética não pode ser feita de outra forma senão pelo corpo – lugar em que o mundo não existe como fragmento (a imagem é consequência de um pensamento imagético-sensorial, e não racional). Assim, ao compartilhar com Pasolini esse percurso inédito, no qual fica sublinhada a propriedade poética e independente da imagem, pensamos dar suporte às premissas de André Parente e adicionar a idéia de que a emancipação do filme como linguagem artística está diretamente condicionada à supressão da oposição corpo-mente, fato constatado no instante em que se considera a imagem como representante de um diálogo musical-sinfônico. Nos propomos a investigar a correspondência da instância artístico-expressiva entre música e cinema. Proceder de forma a compreender as diferentes naturezas e mecanismos de formação entre dois tipos de imagens, a da prosa narrativa e a da narrativa poética, e associá-las à música de princípio melódico e dissonante. Verificar a coerência dos argumentos acima descritos dentro da partitura fílmica de *O Iluminado*, obra de Stanley Kubrick. Serão considerados, os seguintes conceitos fundamentais:

a) Imagem-movimento / Imagem-tempo (Gilles Deleuze)

b) Cinema de prosa / Cinema de poesia (Pasolini)

c) Narrativa verídica / Narrativa falsificante (André Parente)

d) Escala diatônica / Escala cromática (Wisnik)

2.1 Processos de formação da imagem.

2.1.1 Da imagem-melódica.

O cenário é uma sala de concertos e o tempo refere-se aos instantes que antecedem a apresentação de uma orquestra. O hall está repleto de espectadores que circulam pelas dependências do prédio, ansiosos pela abertura das portas. Nos camarins, músicos agrupam-se na expectativa do início do espetáculo com seus instrumentos musicais já ao alcance das mãos. O maestro, em seu camarim particular, repassa mentalmente os movimentos do concerto ao mesmo tempo em que endireita sua gravata borboleta frente ao espelho. Desde o princípio, tudo é som. No hall, a conversa dos amigos, o tilintar dos copos de aperitivo do bar, o ruído da máquina registradora computando os lucros da pequena livraria de artigos musicais, o sorriso das senhoras, o farfalhar dos vestidos das madames que atravessam os corredores, enfim, o ambiente preenche-se dos mais variados tipos de sons que, juntos, compõem uma sinfonia imprecisa de timbres e alturas não discerníveis. Nos bastidores, o violinista conversa com seu companheiro de estante enquanto pincela distraidamente com uma das mãos as quatro cordas do seu instrumento, o fagotista assopra sua palheta com o mesmo esforço de alguém que enche uma bexiga e, ao fundo, ouvimos o estalar dos dedos da pianista, solista da noite, em um gesto de aquecimento para o que terá de enfrentar dali a instantes. Os funcionários, com seus radiocomunicadores, recebem a instrução para a abertura das portas por meio de uma voz abafada vinda dos alto-falantes

portáteis. E é então que a massa sonora do burburinho dos espectadores, formada por uma corrente de interjeições, por palavras incompletas de frases cortadas ao meio misturadas com tosses e toques de celular, que há poucos instantes se acotovelava em um espaço que se tornava cada vez menor, encontra alívio ao contemplar o silêncio das fileiras ainda vazias da sala de concertos. O que antes era confusão, terreno de percursos aleatórios de idas e vindas, agora principia, de forma natural e lenta, a tomar ordem. O novo espaço convida a uma nova postura, a começar pela separação entre palco e plateia. No palco, enquanto os primeiros espectadores tomam as suas poltronas, um contrabaixista solitário arranca um som grave do seu instrumento grande demais para ser carregado dos bastidores ao local da apresentação e, portanto, já habitante do espaço desde o instante da arrumação das cadeiras e das estantes. Percorrendo as fileiras que serão em breve ocupadas pelos demais músicos, um copista folheia uma partitura perdida no meio de tantas outras, colocando-a na página exata da primeira peça a ser executada na noite, do outro lado surge o oboísta que se dirige ao seu lugar e logo começa a produzir arpejos e escalas de um som límpido e brilhante. O diálogo sonoro, ainda composto por timbres e alturas incompreensíveis continua sua marcha, mas de forma mais organizada. Do palco, cada vez mais povoado por novos músicos, a conversa da afinação dos instrumentos toma corpo, ainda que de maneira improvisada. Da plateia, as vozes do público cada vez mais numeroso fazem o contraponto com as notas musicais até o instante em que o terceiro sinal, um acorde sonoro previamente gravado e acionado da cabine pelo técnico, convida a todos ao silêncio. A pausa de silêncio absoluto dura alguns breves segundos, tempo suficiente para anunciar a entrada do *spalla*, primeiro violino da orquestra, cuja aparição é brindada pelo aplauso do público. O músico agradece, volta-se para o palco e dirige o olhar para o oboé, autorizando-o a emitir a nota Lá com o seu instrumento. É o sinal para a afinação de todos os instrumentos de sopro. O coro de notas Lá composto por flautas, clarinetas, trompetes, trombones, trompas, fagotes e tuba, dura poucos segundos. Novo silêncio é requisitado e mais uma vez o *spalla* pede auxílio ao oboé. É a vez das cordas – violinos, violas, violoncelos, contrabaixos e harpas – repetirem o mesmo ritual. O som aveludado, em muito diferente da potência do grupo anterior, irrompe por um período de tempo semelhante, até o

silêncio absoluto reclamar seu lugar. O *spalla* senta-se na primeira cadeira, ao lado esquerdo de onde o maestro irá conduzir a apresentação. A pausa é cortada pela entrada do regente e da solista, que são recebidos com novas palmas enquanto os demais músicos levantam-se em sinal de respeito aos líderes da apresentação. O maestro então agradece aos cumprimentos, dá as costas ao público e já encontra toda a orquestra acomodada em suas respectivas cadeiras como no instante anterior à sua entrada. Faz um gesto rápido com as mãos, interrompendo-as no ar, ao que os músicos respondem com total atenção e silêncio. Um último olhar é dirigido à pianista, que já ocupara seu acento à frente do piano no espaço entre o *spalla* e o maestro. Um novo movimento do regente é o sinal para que os músicos, cada um em seu momento, iniciem o concerto, desfile de acordes e timbres afinados, partitura sonora diferente de tudo o que até então se tinha ouvido.

Para Bergson, em seu estudo sobre a teoria da seleção e representação das imagens, a ideia de considerar a consciência como mecanismo formador de uma representação do mundo não encontra sustentação possível quando o enfoque da percepção muda do sujeito que percebe para o mundo que é percebido. Antes de considerar o cérebro como um formulador de imagens, Bergson o qualifica como um centro sensório-motor que tem por função apreender, processar e transmitir movimentos percebidos em decorrência dos estímulos gerados no mundo material. O próprio corpo não se diferencia da matéria com que se relaciona, é também um objeto em constante movimento que se posiciona como um centro de reação às imagens que o cercam. Considerá-lo como um criador de imagens e, portanto, uma consciência geradora de representações, significa estacioná-lo fora do mundo, distante daquilo de que é constituído: movimentos. Isso, para o filósofo francês, é um caminho sem volta que não pode nos levar senão a becos sem saída, territórios duvidosos incapazes de comprovar a legitimidade do que quer que seja. Perceber, para Bergson, não é conhecer, mas colocar-se em movimento; a conduta não é diferenciar o corpo do resto que o cerca, mas agregá-lo aos outros elementos que são partes formadoras da mesma matéria de que é constituído. Em uma manifesta contraposição ao pensamento fenomenológico, o mundo tal como o conhecemos é formado por objetos que são o que são,

independentes de algo que os qualifique, tornando a consciência um atributo do próprio objeto em questão. “A consciência *de* algo”, da teoria fenomenológica, torna-se “a consciência *é* algo”, para o filósofo francês. O fio de luz que emana do espírito fenomenológico em direção ao objeto é remanejado para a natureza do próprio objeto que agora pode ser visto como fonte luz. A luz é o objeto e o objeto é a luz. Essa mudança na leitura filosófica do mundo suprime em definitivo o diálogo sujeito / objeto e nos coloca em uma dimensão de entendimento das coisas a partir do movimento. O mundo é movimento, matéria e movimento são uma única e mesma coisa, forças gasosas em deslocamento, reagindo de forma homogênea dentro de um campo acentrado de ações e reações. É como se a fotografia e o olho daquele que mira a lente já estivessem impressos no cenário da foto, objetos-olho que veem e são vistos sem a necessidade de compreender a figura do fotógrafo – consciência externa - como agente de elaboração das imagens inseridas no mundo; e se temos recortes específicos dessa massa em deslocamento é porque uma imagem especial surge como instrumento de reflexão dessa luz que emana. Entendemos por imagem especial a tela escura que possibilita refletir a luminosidade desses objetos em deslocamento, conferindo-lhes características únicas a partir das quais serão formados centros específicos de imagens, responsáveis por reorganizar novos movimentos de ação e reação. Retomando o nosso exemplo da torre composta por peças a serem empilhadas, é como se cada uma das peças, antes tomadas como brutas e idênticas em seus contornos assimétricos – o que acabaria por gerar relações de choque previsíveis -, passassem por processos distintos de “talhamento” em seus limites, conferindo dessa vez características próprias de bordas e encaixes para cada uma dessas unidades. Agrupam-se, então, em centros de indeterminação cuja expectativa é preenchida não por uma resposta única, antes observada em função da homogeneidade das partes, mas por um complemento específico ainda em vias de atualização. Se, portanto, no início temos imagens em contínuo movimento, agindo e reagindo de maneira equivalente sob a luz de um universo idêntico e conhecido, é com o surgimento da sombra, da superfície escura das imagens especiais que será possível “esculpir” as arestas das demais imagens, agora heterogêneas, realocando-as em três diferentes blocos de composição: *imagens-percepção*, *imagens-afecção* e *imagens-ação*. O

processo a que nos referimos tem como aproximação o esforço do escultor que busca a sua figura no interior de uma pedra bruta, restando para tal eliminar o excesso de minério até conseguir libertar a sua criação; é pois pela subtração – reflexo pela sombra – e não pela adição que as imagens-movimento encontram suas coordenadas específicas.

São esses três grupos de imagens, incluindo suas variações, que formarão para Deleuze o campo de obras do qual o cinema se ocupará para a construção da sua narrativa fílmica. As *imagens-percepção*, *imagens-ação* e as *imagens-afecção* compõem o conjunto de ferramentas que dão forma a esse universo acentrado e gasoso onde as *imagens-movimento* convivem entre si. Na medida em que as peças forem dispostas em suas faces de encaixe, será pela argamassa da montagem – colagem sequencial de quadros imagéticos - que cada uma delas poderá ligar-se às outras, garantindo dessa forma a coesão da estrutura da torre. Conforme adverte Deleuze, o cinema tem a curiosa propriedade de promover uma falsa reconstituição do movimento, fato que para Bergson parece improvável, já que a única instância passível de divisão é o espaço percorrido, inserido num tempo que já é passado. O tempo do movimento é o do presente, instante que se refere ao ato de percorrer e, portanto, indivisível. O que a câmera faz, então, é falsificar uma paralisação do tempo, recortando movimentos instantâneos de forma a submetê-los a um tecido de tempo artificial, abstrato e uniforme. Quando a imagem chega até o espectador, porém, a impressão é a de um movimento puro, distante de qualquer artificialidade, e é dentro de uma perspectiva da reunião de cortes móveis (montagem) que a *imagem-movimento* conseguirá organizar o tecido do plano temporal. O importante a destacar é que Deleuze encontra nas justificativas de Bergson a respeito da relação entre matéria e representação uma aproximação direta com o processo formador das imagens no filme. Ao incluir o corpo como um dos objetos pertencentes ao mundo que se move, como imagens que refletem a si próprias no contato umas com as outras, Bergson abre caminho para a compreensão de uma ideia pura no que se refere à função da câmera como ferramenta de representação. A câmera, em igual proporção a todos os outros objetos luminosos ao seu redor, antes de ser uma consciência do cineasta que produz representações a partir do que

registra por suas lentes, nada mais é do que uma imagem, funcionando tal qual um centro de indeterminação ao absorver, reter e transmitir novos movimentos. Essa materialidade do pensamento possibilita investigarmos o instante anterior à composição das imagens especiais, intervalo preenchido unicamente pelas *imagem-movimento* sem a interferência de um centro privilegiado capaz de operar sombras e esculpir os objetos. É como se parássemos por alguns segundos para admirar a vastidão de um campo ainda virgem de interferências humanas, mas repleto de uma infinidade de forças conflitantes dos elementos da natureza. Acreditamos ser necessário dedicar algum tempo nessa exploração do terreno em que a nossa torre tonal irá erigir suas fundações, preparando os moldes para o surgimento da imagem melódica, mesmo que as ferramentas de construção ainda não estejam plenamente identificadas. A correta análise do local de uma edificação, ainda que não compreenda uma quantidade suficiente de informações acerca das características constitutivas do que ela virá a apresentar, pode já assegurar detalhes preciosos sobre o tipo de aparência física e espacial a serem recortadas pelo novo elemento. Desprezar essa etapa pode comprometer plenamente toda uma estrutura, ainda que solidamente organizada em suas armações internas.

Ora, se o mundo é composto por imagens em constante movimento cujas relações de choque e composição promovem novos deslocamentos no espaço, o mundo também é som, partículas em deslocamento que vibram em frequências diversas, facilitadoras de uma cadeia de relações homogênea, composta de estímulos e respostas. E se fazemos questão em um primeiro momento de pintar o cenário que antecede a apresentação de uma obra sinfônica é porque acreditamos que o contexto da música instrumental esclarece de uma forma mais precisa a maneira pela qual as imagens se constituem e encontram seus diferentes centros ou grupos de indeterminação. Se é verdade que antes de uma sessão de cinema o ambiente que prepara a projeção do filme parece indicar a mesma atmosfera de choques assimétricos, composta pela movimentação desarticulada dos espectadores em busca dos seus assentos combinada com a partitura imprecisa de comentários e ruídos diversos, também não podemos deixar de notar que o

instante do início da projeção do filme resume de maneira precária o processo de formação das imagens melódicas, apresentando-as de imediato como elementos naturais a serem explorados na tela. Ao contrário, a experiência sinfônica inclui o espectador como parte constituinte de um ritual, informando-nos passo a passo, tempo por tempo, como identificar a passagem de um campo pré-modal das *imagens-movimento* para a constituição do terreno melódico onde as estruturas tonais poderão fincar seus alicerces. Dessa forma, não há diferenças entre o ouvinte de uma sinfonia, o músico e o maestro, todos são parte integrante de um mundo em formação, objetos que vibram em frequências sonoras diversas, e se podemos classificá-los de alguma maneira será pela função exercida e não pela natureza, que será sempre compartilhada. O público que circula pelo hall minutos antes de adentrar a sala de concertos, o violinista que belisca as cordas do seu instrumento, o eco das conversas com os amigos, tudo se converte em um campo sonoro cujas relações são homogêneas em sua composição previsível: ruídos de um mundo ainda em organização. Ainda não há pensamento, ou melhor, o pensamento é a própria matéria ainda sem centros de indeterminação, carente de uma imagem especial que a faça refletir alguma face privilegiada. Se no filme essa imagem privilegiada é compreendida pela tela escura que projeta superfícies específicas naquilo sobre que incide, recortando da totalidade da imagem algo que lhe inspire interesse especial, o campo sonoro beneficia-se do mesmo recurso através do silêncio. É justamente a pausa silenciosa que seleciona da massa sonora aquilo que lhe será essencial para a formação de melodias privilegiadas, antes perdidas na imensidão de um redemoinho de ruídos. Ao contrário de ser a negação do som, o silêncio é parte constituinte dele, assim como a sombra não deixa de ser um tipo especial de imagem luminosa. E se o processo de formação das *imagens-percepção*, *imagens-ação* e *imagens-afecção* se dá por um processo de subtração – a sombra encobre o que antes era visível, assim como o escultor retira o excedente de mármore para revelar a sua obra -, o mesmo se passa com o som, tendo em vista que o flautista necessita tapar os orifícios excedentes do seu instrumento para que a nota desejada seja aquela que sobra nos espaços ainda vazios. Dito de outra forma, o músico não escolhe a nota que deseja tocar, mas faz com que seu movimento elimine todas as outras, tornando evidente aquela que foi deixada livre a partir

da sua ação inicial. O mesmo acontece com o espectador que aquietta suas vibrações sonoras para prestar atenção àquilo que seu interesse especial o convida a participar. O maestro, por sua vez, desempenha a totalidade de uma partitura silenciosa não menos musical que a executada pelos instrumentistas. Poderíamos dizer, então, que ambos, público e maestro, são músicos dedicados inteiramente ao silêncio, enquanto um contenta-se em abrir passagem para a sua entrada, o outro o redesenha no espaço para iluminar o caminho a ser seguido pela orquestra. Se pensarmos que o silêncio “tapa” o som, permitindo a ele que se torne o que é, nota afinada, a comparação com a imagem que faz uso da sombra para se revelar em luz é plenamente justificada, o que nos leva a concluir que tanto a tela preta quando o silêncio formam, ambos, centros de indeterminação responsáveis pelo funcionamento das engrenagens sensório-motoras.

A *imagem-percepção* é a face do objeto que primeiro reconhece a sombra, membrana que reveste e protege o que há no seu interior para recortar no espaço uma primeira impressão efetuada em relação a uma imagem privilegiada, ou seja, o meu corpo (câmera). Deleuze a classifica como o plano geral do filme, uma tomada ampla dos naipes da orquestra que se efetua no instante em que o silêncio faz organizar nas cadeiras o conjunto de músicos de mesmo instrumento, procedimento semelhante ao que a câmera efetua ao apresentar uma paisagem composta por diversos elementos. O silêncio, no caso da cerimônia sinfônica, é o promovedor de uma espacialização que aos poucos toma forma tal qual o plano sequência que percorre um campo até encontrar aquilo que lhe desperta maior interesse. Esse bailado inicial tem por função principal dispor no espaço os objetos que serão por ele ocupados, como em um sobrevoo em fase final, onde o viajante pela primeira vez, em um movimento autorizado pelo dispersar das nuvens, tem a chance de ver ao longe a geografia do país em que, em breve, irá pisar com os pés. O território continua lhe sendo estrangeiro, mas ao menos é possível ter uma ideia da sua disposição física. Bergson avalia esse processo de aproximação em duas etapas possíveis, aqui ilustradas por nós através da imagem do avião em rota de pouso. A *imagem-percepção*, como vimos, está em constante parceria com o espaço, deslocando objetos em relação a um em especial, meu

corpo ou a câmera. A reação decorrente dessa comunicação está diretamente condicionada à proximidade com que esse objeto especial se encontra em relação aos outros, ou seja, quanto mais próximo o viajante está do seu destino e, por consequência, mais próximo o avião se encontra do solo, mais rapidamente ele irá reagir àquilo que consegue ver através da janela. Mesmo estrangeiro e desconhecedor do país a ser visitado, a proximidade do avião lhe permite identificar de uma maneira mais precisa uma quantidade considerável de prédios, parques, bairros e outras localidades que talvez tenha pesquisado anteriormente em seu mapa de viagem. Uma *imagem-percepção* que promove esse contato íntimo pode inclusive refletir no próprio corpo o conjunto de *imagens-ação* que os outros corpos exercem fora dele, tal qual a impressão que o viajante tem, instantes antes de pousar o avião, da cidade em seu pleno funcionamento vital: carros cortando as estradas, fumaça saindo das chaminés, pedestres caminhando pelas calçadas. De fato, se a *imagem-percepção* tem a função de dispor os objetos no espaço, não é menos verdade que tais objetos, dependendo da distância em que ocupam em relação ao corpo privilegiado, podem refletir um tecido narrativo cuja constituição compreende pedaços de territórios destacados e colados em relação ao tempo. A única condição para que isso ocorra é que a câmera, ou o corpo privilegiado, esteja fora e não dentro dessa massa em deslocamento, mas não deixando nunca de estar também em constante movimento. No âmbito da música erudita, Mozart talvez seja aquele que mais se aproxima de uma imagem perceptiva, fazendo-nos passear pelos diversos naipes da orquestra em uma proximidade que transmite as tensões e repousos (*imagens-ação*) do diálogo entre os instrumentos. Somos literalmente conduzidos pelas mãos através da evolução dramática das imagens melódicas que constroem no espaço da sala de concertos uma coreografia de arcos e movimentos de mãos, uma conversa gestual que recorta o espaço e evolui no tempo. Pela proximidade a que somos expostos entramos em contato com as diferentes vozes tonais de maneira a perceber suas diferentes qualidades e desejos. Não há como não deixar-se levar por esse rio de águas revoltas que reconhece nas bases aristotélicas as unidades referenciais para um contínuo avanço até o seu desfecho, o encontro final com o oceano.

Quando, por conseguinte, o espaço é alargado, criando uma distância entre o objeto privilegiado e os outros, a reação a esse contato não é mais instantânea, e sim hesitante ou incerta. Se a proximidade exige uma resposta imediata, como no caso das folhas da planta que se fecham no instante em que as tocamos com os dedos, a distância abre uma zona de indeterminação que irá conferir maior independência às respostas por vir. O encontro dos olhares entre homem e onça, separados por algumas centenas de metros, coloca uma série de interrogações nos futuros movimentos de ambas as partes – a onça arriscará um ataque? O homem apontará o seu rifle? O animal irá fugir ou essa ação caberá ao seu adversário? Caso haja movimento de ataque, fuga ou defesa, de que forma serão perpetrados? Qual a qualidade do escape, melhor refugiar-se nos galhos de uma árvore ou tentar o caminho por terra? O ataque, caso ocorra, será deflagrado de que forma? Quantos tiros serão necessários para abater o animal, onde mirar? Ou os projéteis servirão unicamente para assustar o bicho e impedir qualquer avanço mais perigoso? Todas essas dúvidas inscrevem o instante do encontro numa pausa de suspensão, percebida pelos sentidos de contato com o mundo – a membrana da imagem que reconhece e escolhe o objeto sobre o qual reflete o seu foco de interesse –, estabelecendo um entrave inicial nas engrenagens responsáveis por programar e transmitir os próximos movimentos (*imagem-ação*), ainda indecisas acerca do rumo a tomar. Ao que podemos concluir, nas palavras de Bergson: “A percepção dispõe do espaço na exata proporção que a ação dispõe do tempo” (BERGSON: 1990, p. 22) A proximidade, então, deflagra uma ação real – Na partitura de Mozart, em se tratando dos últimos acordes do movimento final de uma sinfonia, somos impelidos imediatamente ao aplauso, conduzidos de forma tão próxima às evoluções dos instrumentos que sabemos reagir e reconhecer suas progressões até o desfecho final -, a distância, por sua vez, induz a uma ação virtual, ainda incerta quanto às direções ou atitudes a tomar. Esse segundo momento, apontado por Bergson como etapa possível da *imagem-percepção*, compara-se ao viajante dentro do avião que ainda não consegue vislumbrar de forma precisa o território no qual irá em instantes desembarcar, restando-lhe um leque maior de possibilidades de leitura acerca das possíveis relações que irá estabelecer ao chegar ao seu destino. O intervalo que se abre pode ser visto como a gênese de uma

imagem dissonante, uma vez que a distância oferece um indício de desarticulação da noção espaço-tempo. Não fosse o procedimento de contínua aproximação que irá permitir ao avião romper a barreira das nuvens e chegar ao seu destino final, poderíamos pensar a permanência no ar como condição para o surgimento de uma imagem poética. Deleuze ainda classifica a *imagem-percepção* em outras duas categorias, a percepção objetiva, quando todas as imagens variam umas em relação às outras, em todas as suas faces e em todas as suas partes; e a percepção subjetiva, quando aparece uma imagem central, responsável por ditar as variações das demais imagens. A câmera que percorre as paisagens de uma montanha, fazendo interagir os elementos naturais que enquadra à medida que se movimenta, procede por uma percepção objetiva – a abertura da Sinfonia Concertante de Mozart faz interagir todos os sons da orquestra, apresentando ao ouvinte toda uma variedade de timbres sonoros que serão desenvolvidos posteriormente, como o convidado que é recebido pela totalidade dos integrantes de uma festa no instante em que a porta é aberta para a sua entrada, a conversa com cada um deles, de acordo com o seu interesse, será reservada para um momento posterior. Quando a mesma câmera que avança pela paisagem encontra uma estrada pavimentada cujo percurso é acompanhado pelo trajeto de um carro em movimento – e a partir daí seguido pelas lentes da câmera -, temos então o exemplo de uma percepção subjetiva, onde as imagens compostas pela natureza que cerca a estrada irão convergir e variar em relação ao carro. O diálogo da viola e do violino com a orquestra, na mesma Sinfonia Concertante de Mozart, traduz o mesmo exemplo -, se algum conviva animado resolver proferir um discurso à entrada do mais recente participante da festa, todas as reações serão direcionadas ao foco dessa imagem privilegiada que passa a tomar o centro da situação.

A *imagem-ação* dá curso ao movimento, abre terreno para o seu desenvolvimento e, por essa razão, comporta meios pelos quais as imagens encontrarão terreno por onde avançar – blocos de espaço-tempo determinados. Deleuze evoca a classificação das imagens em *Primeidade* e *Secundeidade*, feita por Pierce, para esclarecer melhor a questão. A *imagem-ação* pertence ao estágio da *Secundeidade*, onde o objeto

afirma sua condição de existência em relação a algum outro objeto, delimitando entre ambos um campo onde as qualidades e potências passam a materializar vetores de força. É o que podemos chamar de um duelo de interesses cujos participantes compõem características específicas e dialogam através de estímulos e respostas. A conversa entre o viajante e o funcionário da imigração traduz de maneira exemplar o que queremos dizer. Enquanto um solicita os documentos, o outro responde entregando-os para a verificação – dois personagens que com suas presenças estabelecem um recorte no espaço e no tempo, legitimando o instante do encontro em uma categoria do real, do existente naquilo que ele tem de particular. Para Deleuze, o cinema enquadra a *imagem-ação* no plano médio, recorte suficiente para reunir no mesmo quadro ou pela montagem de diferentes tomadas a troca de forças de duas ou mais individualidades. O cinema clássico americano talvez seja o que mais se alimenta desse tipo de imagem, construindo uma narrativa calcada em blocos de espaço-tempo formados a partir do confronto de ideias e pensamentos opostos. É a forma dramática inspirada nas coordenadas aristotélicas – tensão/ repouso/ tensão - que evolui em degraus tonais tal qual a forma sonata na sinfonia clássica. Deleuze divide a *imagem-ação* em dois grandes territórios, um deles concernente a uma *grande forma* e o outro a uma *pequena forma*. Ambas as instâncias trabalham sob a mesma perspectiva de uma evolução dramática através de estágios. Primeiro é apresentada uma situação inicial, reveladora de um estado de equilíbrio, em seguida acontece uma interferência desestabilizadora, criando forças opostas que entram em confronto até que surja, finalmente, uma nova situação geradora de harmonia. O choque entre opostos acaba por criar tensões que reivindicam desfechos, disponibilizando no espaço, à medida que o tempo avança, vazios à espera de preenchimento – expectativas que nos são indicadas a espera de comprovação, ou até mesmo por nova mudança de rumo. Nesse sentido, podemos dizer que a *imagem-ação* é a força motriz de toda uma engrenagem, ou melhor dizendo, é a própria engrenagem composta por rodas dentadas de diversas formas e tamanhos. Quando uma estrutura recebe o impulso para o movimento, a energia transmitida àquela pequena parte é enviada para uma segunda roda que faz girar uma outra e assim por diante, de maneira a apresentar todo um conjunto em constante progressão. O tempo, nesse caso, é a instância de referência da

imagem, o que a coloca em deslocamento. Os vazios gerados pelo confronto de ideias contrárias se referem muito mais aos espaços criados entre os dentes da roda da engrenagem do que ao recorte de novos territórios pelo olhar perceptivo -, de tal forma que a imagem já foi refletida, restando a expectativa de como esse olhar privilegiado irá reagir, e para isso dependemos do tempo. A engrenagem está posta, nosso olhar já está acostumado à divisão espacial do naipe da orquestra, o que testemunhamos é o seu funcionamento na progressão temporal da sua duração. A metáfora da engrenagem serve para esclarecermos a importância do papel do personagem dramático nesse tipo de cinema. É através dos desejos, vontades e necessidades a serem cumpridas que a personagem dá vazão ao movimento dessa grande máquina, induzindo a imagem a uma aproximação suficiente para qualificarmos qualidades e potências como atributos de personalidades únicas, materializadas por meio da ação em um recorte específico de espaço-tempo. O mesmo ocorre com a orquestra que passa a confiar a dois naipes de instrumentos um papel decisivo no avanço da narrativa melódica, percurso condicionado pelo diálogo de oposição travado entre os diferentes timbres. Assim, vislumbramos pela primeira vez o desenho de características singulares que serão responsáveis por conduzir a narrativa até o seu desfecho final. É por essa razão que Deleuze também confere à *imagem-ação* a propriedade de atualizar comportamentos que irão tomar parte em progressões dramáticas diversas. A exclusividade de uma determinada peça pode ser decisiva para compreendermos o procedimento pelo qual a torre avança em sua trajetória melódica, de tal maneira que a condução da narrativa é justificada, ou até mesmo alterada, não em função do todo, mas em razão da análise atenta daquilo que é individual. Uma roda dentada de proporções mínimas, com dentes mais afiados e mergulhada em uma tinta de cor escura, ao entrar em funcionamento, qualifica o movimento transmitido para a roda seguinte – dotada de outras características - a partir daquilo que lhe é particular, ou seja, sua constituição única é passo decisivo para estabelecer a comunicação com a engrenagem seguinte e justificar a razão de procedimento de toda a máquina. Édipo só prossegue em sua trágica busca pela verdade por conta do seu caráter, da sua obstinada teimosia em descobrir aquilo que todos imploram a ele para que deixe como está; não fosse a constante atualização desse comportamento em

ações a peça não teria sustentação dramática. Não é à toa que o mote inicial das peças trágicas está centrado na desmedida do herói, naquilo que os gregos batizaram de *hybris*, uma importante falha de caráter que será responsável pelo encaminhamento das ações seguintes. O campo do comportamento é, como veremos, a gênese do que será a *imagem-afecção*. Ao caminharmos para o que é específico, observamos que o corpo, ou a imagem privilegiada, não pode proceder unicamente como um centro de resposta aleatória ao que o mundo lhe oferece, ao contrário, as lembranças e a memória – como um registro de DNA das experiências vividas – entram em cena como um filtro aos estímulos oferecidos, orientando as etapas de recebimento, retenção e transmissão dos movimentos. Lembranças e memórias não são núcleos geradores de consciência ou de imagens – isso, como vimos, seria recusar a matéria como parte constituinte do próprio mundo -, mas entrepostos que canalizam a maneira pela qual a imagem reage. Voltando às engrenagens, é como se os mecanismos formadores da grande máquina estivessem sujeitos a dispositivos de atalhos e desvios, específicos para cada um dos equipamentos, que pudessem orientar em quais momentos as rodas estariam sujeitas ao movimento inicial das imagens percebidas. Esses ganchos e atalhos são as lembranças e memórias, centros de reconhecimento de experiências passadas e de encaminhamento de respostas. Em última análise, como afirma Bergson, trata-se de reintegrar a memória na própria percepção, onde o ato de perceber não seria mais do que uma ocasião de lembrar.

É preciso levar em conta que perceber acaba não sendo mais do que uma ocasião de lembrar, que na prática medimos o grau de realidade com o grau de utilidade, que temos todo o interesse, enfim, em erigir em simples signos do real essas intuições imediatas que coincidem, no fundo, com a própria realidade. Mas descobrimos aqui o erro daqueles que vêem na percepção uma projeção exterior de sensações inextensivas, tiradas de nosso próprio âmagô e a seguir desenvolvidas no espaço. Eles não tem dificuldade em mostrar que nossa percepção completa está carregada de imagens que nos pertencem pessoalmente, de imagens exteriorizadas (ou seja, em suma, rememoradas); esquecem apenas que um fundo impessoal permanece, onde a percepção coincide com o objeto percebido, e que esse fundo é a própria exterioridade. (BERGSON: 1990, p. 49).

Antes de partirmos para a *imagem-afecção*, é preciso reforçar que ambas as imagens, *perceptiva e ativa*, caminham em parceria, ora apresentando qualidades diversas de espaços ora mostrando-nos o funcionamento daquilo que compõe os elementos da imagem; a reação, em alguns casos, pode ser vista como consequência do que é percebido, como Deleuze exemplifica na *grande forma*, onde uma situação inicial dá margem a um conjunto de ações para alcançar ao final um novo estado de coisas (Situação – >Ação –> Situação). Édipo dá início à sua trajetória de ações mal pensadas depois de perceber que Tebas sofre uma série de infortúnios. Primeiro a situação, depois a ação; é a condição precária da cidade que o impele a agir. Ao final, tanto Édipo quanto Tebas alcançam novos patamares de situação. Por outro lado, o diálogo entre *ação e percepção* pode partir da própria ação, de maneira a evoluir até um recorte de imagens mais amplo; é o que acontece na sinfonia que abre seu primeiro movimento com apenas um naipe em foco: parte-se do individual, de um mesmo timbre em uníssono, para alcançar o geral, o movimento da orquestra que mapeia para os ouvintes o cenário sonoro de toda a peça. Da mesma maneira, pode-se partir da engrenagem de uma máquina de costura para ampliar o olhar até o encontro de um ambiente maior do qual ela é parte integrante: uma fábrica do ramo têxtil. O que é percebido, nesse caso, advém da ação, do movimento progressivo das peças em funcionamento, é o caso da *pequena forma*, identificada por Deleuze (Ação -> Situação -> Ação). O que importa é compreender que uma coisa funciona em relação à outra, orientando nosso olhar para um espaço entre dois corpos, instante de um diálogo entre identidades próprias que confere ao encontro um estatuto de realidade. Se por um lado podemos dizer que a percepção é o interruptor que ao ser acionado faz funcionar os mecanismos da engrenagem, gerando o combustível necessário à ação, por outro, podemos afirmar que o funcionamento da engrenagem – a própria ação - é que gera energia, iluminando um estado de coisas que antes repousava no escuro. O encontro com a onça, resultado de uma aproximação perceptiva do mundo, faz-nos correr (ação), assim como o próprio ato de correr pode nos levar a um novo e imprevisível encontro, talvez com outro animal selvagem. *Imagem-percepção e imagem-ação* são partes de um mesmo objeto em deslocamento e, como antecipa Bergson, a *imagem-ação* é dotada de uma dupla tarefa:

órgãos de nutrição que recolhem impressões exteriores (um estágio seguinte às primeiras impressões de mundo captadas pela membrana da *imagem-percepção*) e órgãos efetivamente de ação, aqueles que efetuam movimentos.

A frase musical contém doravante, a cada passo, pequenas catapultas que a projetam para a frente, na forma de preparações cadenciais que visam uma finalidade resolutive. No período clássico, especialmente em Haydn e Mozart, o mecanismo tonal está no pleno gozo da sua estabilidade, que vai da simetria da frase até o equilíbrio balanceado da estrutura, dado pela forma sonata (funcionando como uma delicada e perfeita maquinaria. (WISNIK: 2004, p.129)

O movimento de aproximação do olhar a uma folha de papel implica, nas etapas que o constituem, as três diversas qualidades formadoras da imagem melódica. Tomar a folha a uma distância relativa, de forma a colocá-la em relação privilegiada aos outros objetos formadores do mundo, fornece um recorte específico do foco em questão, que não deixa de variar em relação às demais coisas que o cercam. Nessa etapa ainda é impossível estabelecer qualquer legibilidade daquilo que contém o papel, mas já conseguimos determinar uma ordem difusa de linhas horizontais. Uma aproximação maior do olhar já nos capacita vislumbrar os parágrafos e inferir certa organização do raciocínio – blocos de texto separados entre si. A continuação do movimento nos permite compreender o significado das palavras, criando um elo imediato de expectativas, preenchidas no instante em que as linhas são percorridas pelo olhar – o observador torna-se leitor e, por conseguinte, recebe a incumbência de prosseguir pelo terreno pavimentado da significação semântica. Da mesma forma, ainda no mesmo estágio de contato com o objeto, identificamos a articulação das frases, compostas pela combinação entre os diversos elementos gramaticais – pequenas engrenagens que permitem ao raciocínio avançar pela superfície da folha. Uma aproximação ainda maior será decisiva para qualificarmos a característica única do traço daquele que se predispôs a escrever, detalhes singulares que revelam sensações e comportamentos diretamente impressos como uma marca de caráter. Esse olhar microscópico que adentra pelos pigmentos da tinta escolhida, fazendo transparecer o interior subjetivo do autor, é o último estágio do movimento ao qual

chamamos de *imagem-afecção* – reflexo final lapidado pela tela escura, único timbre restante depois que todos os outros foram silenciados pela pausa.

A *imagem-afecção*, para Deleuze, é aquela que se refere à categoria da *Primeidade*, definida por Pierce, qualidades e potências que encontram justificativas longe dos meios de atualização – é o que é, tal como é, por si mesmo e em si mesmo. Nesse sentido, a imagem passa por um processo de desterritorialização que a emancipa do diálogo entre os blocos de espaço-tempo, corpo e objeto se aproximam a ponto de suprimir qualquer distância possível, deixando um conjunto virtual de possibilidades em constante estado de latência – é o que ocorre com o timbre do instrumento solista em seu instante de destaque frente à orquestra. O diálogo entre o corpo formado pelos instrumentistas dos diferentes naipes e o solista é silenciado para que o protagonista tome a frente do discurso sonoro. O instrumento solo, ao evocar seu instante de solidão, interrompe os fluxos de espaço-tempo para criar com suas cadências uma nova dimensão de experiência, dessa vez não mais territorial ou em progressão pelo tempo, mas dotada de intensidades e potências que extrapolam as referências do pensamento. O objeto é retirado do seu movimento de translação, instante em que se relacionava com os demais corpos que compõem o cenário do mundo, para experimentar uma pausa de introspecção – o timbre do oboé não é mais veículo de ideias, sensações, mas toma a forma de entidade, corporificando a própria ideia e sensação como possibilidade, que não encontra espaço para atualizações. Esse mecanismo, para Deleuze, opera no cinema através da tomada em close, cujo símbolo é encampado pelo rosto do ator. Em contrapartida, a afecção, como adverte Bergson, também comporta uma tendência motora, o que significa dizer que a sua procedência não está distante do mundo, e sim mergulhada nele – é a qualidade reflexiva daquilo que a imagem percebe, encaminhando o movimento em direção ao interior do seu nervo sensível (potência). O teatro serve-se do mesmo procedimento do close-up cinematográfico ao fazer uso dos monólogos e solilóquios, normalmente espaço de reflexão da personagem frente ao que o mundo lhe oferece como alternativa de ação. O monólogo interrompe o fluxo de diálogos das personagens para apresentar não um comentário do protagonista que toma a frente do

palco, mas para evocar em primeiro plano um estado de expressão que revela estados internos de potências. Hamlet, ao voltar o olhar para dentro de si, abandona as vestes de príncipe da Dinamarca para se transformar, ele próprio, na entidade da dúvida – tema principal da obra shakespeariana. Cenários, unidades de tempo e espaço, esfumaçam-se frente ao desenho sem forma do personagem que não sabe como tornar real a força interna que o atormenta.

HAMLET:

*(...) Todo os acontecimentos parecem me acusar,
Me impelindo à vingança que retardo!
O que é um homem cujo principal uso e melhor aproveitamento
Do seu tempo é comer e dormir? Apenas uma animal.
É evidente que esse que nos criou com tanto entendimento ,
Capazes de olhar o passado e conceber o futuro, não nos deu
Essa capacidade e essa razão divina
Para moçar em nós, sem uso. Ora, a não ser por esquecimento animal,
Ou por indecisão pusilânime,
Nascida de pensar com excessiva precisão nas consequências.
Uma meditação que, dividida em quatro,
Daria apenas uma parte de sabedoria
E três de covardia. Eu não sei
Por que ainda repito:
“Isso deve ser feito”,
Se tenho razão e vontade e força e meios
Pra fazê-lo. Exemplos grandes quanto a Terra me incitam;
Testemunha é este exercício, tão numeroso e tão custoso,
Guiado por um príncipe sereno e dedicado,
Cujo espírito, inflado por divina ambição,
É indiferente ao acaso invisível,
E expõe o que é mortal e precário
A tudo que a Fortuna, a morte e o perigo engendram,
Só por uma casca de ovo. Se verdadeiramente grande
E não se agitar sem uma causa maior,
Mas encontrar motivo de contenda numa palha
Quando a honra está em jogo. Como é que eu fico, então,
Eu que com um pai assassinado e uma mãe conspurcada,
Excitações do meu sangue e da minha razão,
Deixo tudo dormir? E, pra minha vergonha,
Vejo a morte iminente de vinte mil homens
Que, por um capricho, uma ilusão de glória,,
Caminham para a cova como quem vai pro leito,
Combatendo por um terreno no qual não há espaço
Para lutarem todos; nem dá tumba suficiente*

*Para esconder os mortos? Oh, que de agora em diante
Meus pensamentos sejam só sangrentos; ou não sejam nada!*
(SHAKESPEARE: 2004, pg 199-200)

Há, portanto, uma zona intermediária que preenche o terreno ocupado entre as *imagens-ação* e as *imagens-afecção*. Para Deleuze, existe uma imagem específica que traduz esse trajeto: a *imagem-pulsão*, responsável por fazer a ponte entre as potências do afeto e a motricidade da engrenagem. É como se, levados por um caminhar, nos encontrássemos em uma determinada região cercada por densa neblina, fenômeno de precipitação que nos faz imediatamente perder as coordenadas do espaço-tempo – se a paisagem natural que nos rodeia já não serve mais como ponto cardeal para a orientação, também a noção da passagem do tempo fica comprometida já que a posição do sol sofre o mesmo impedimento de alcance. A neblina, exemplo por nós sugerido, é, para Deleuze, aquilo que batiza como um *mundo originário*, uma paisagem de potências, terreno gasoso de possibilidades ainda não atualizadas. Ao alcançar esse estado de mundo, cujo saldo é a provisória ausência de imagens percebidas, o olhar inevitavelmente volta para o interior, para a própria respiração daquele que caminha, destacando a subjetividade como elo de ligação ao movimento, que não cessa de prosseguir. É o caso do motorista de um carro em trajeto que pressiona em falso o acelerador do veículo no momento em que a marcha ainda se encontra na transição entre suas coordenadas, ou seja, a máquina recebe o comando de acelerar estando o câmbio na posição de “ponto morto”. Por uma inércia do movimento o carro prossegue no seu rumo, mas as engrenagens não podem responder de forma efetiva ao estímulo porque sua conexão fora temporariamente cortada pelo descuido do condutor – nesse instante, o foco da ação que estava fora do veículo, nas paisagens cortadas pelo movimento, volta-se para o interior do carro, para uma rápida reparação na rotação em falso do motor. A continuação do caminhar e a progressiva dissipação desse véu de massa branca precipitada nos conduzem cada vez mais para um novo terreno, dessa vez verificável em sua disposição física e temporal – o sol já conduz novamente o olhar para a passagem do tempo. Chegamos, então, na dimensão do *meio derivado*, cenário que confere o estatuto de realidade ao mundo, inscrevendo o que se vê em um tecido histórico de sucessão de

territórios percebidos e percorridos. Marcha e aceleração restabelecem o diálogo fazendo o carro cortar novamente a paisagem que o cerca (*imagem-ação*). O importante a notar é que a *imagem-pulsão*, nesse caso específico, ainda decorre do movimento, essa zona intermediária de neblina representa apenas um entreposto a ser percorrido, o que não compromete a ação de construção da nossa imagem melódica. O *mundo originário*, freqüentado pelo concertista de uma peça sinfônica, representa um instante de respiro e de reflexão, assim como o faz o personagem no seu monólogo ou solilóquio, reorganizando a imagem em seu curso de preenchimento espaço-temporal; assim, a orquestra recebe a interferência do concertista que dá novos rumos ao diálogo sonoro, ao mesmo tempo em que a personagem altera o rumo dos futuros encontros em uma peça teatral cuja estrutura respeita uma característica tonal.

Antes de prosseguirmos, faz-se necessário reconhecer o caráter nitidamente híbrido da composição da imagem cinematográfica, a despeito das diferentes classificações que Deleuze aplica na formação do discurso fílmico. Como apontamos atrás, a imagem melódica contém desde o seu princípio o germe daquilo que mais tarde, caso encontre terreno propício para tal, virá a ser a imagem dissonante. A torre melódica é, portanto, a base estrutural para que a dissonância encontre meios de agir, o que significa dizer que em cada peça é possível verificar um registro de formação duplicada, melódica e dissonante. O espaço de constituição da escala diatônica é também o princípio de ação da desconstrução da escala cromática, haja vista a organização espacial das notas ao dar margem à busca de uma qualidade de potência pura do som. A esse respeito, referente à qualidade híbrida da imagem cinematográfica, Jean Mitry reforça a impraticabilidade de considerar a procedência de uma *imagem-percepção* genuinamente *objetiva* ou mesmo *subjetiva*. Desde que a câmera capta um recorte da realidade visto por alguém (*imagem subjetiva*), ou ainda o retrato de algo visto por alguém que é exterior à própria coisa – o que poderíamos tentar imaginar como um exercício de pretensa imparcialidade (*imagem objetiva*), a questão que se segue toma corpo quando nos perguntamos o que nos garantiria que uma imagem teoricamente *objetiva* mais tarde não se revelaria como mais um olhar interior ao próprio

mundo – como mais um olhar subjetivo de alguma personagem que faz parte daquilo que é visto – antes camuflado por uma ideia de consciência externa a ele? A distinção entre sujeito e objeto, nesse caso, é um ponto de análise de difícil verificação, restando-nos concordar com Mitry quando o autor prefere conferir o termo *meio subjetivo* à qualidade da imagem cinematográfica. Assim, a câmera já não poderia estar “fora” da personagem e muito menos ser um atributo exclusivo da sua conduta – câmera e personagem não podem se confundir; o que ocorre agora é que personagem e câmera caminham juntas em uma relação de parceria, tal qual o ator do teatro épico que não se mistura com sua personagem, tampouco a abandona em alguma espécie de reprodução ideal, mas a apresenta para o espectador como uma parceira de trabalho; ambos, ator e personagem passam a ser parceiros e não adversários ou instâncias privilegiadas na elaboração da estética teatral.

O ator está em cena como uma personagem dupla – Laughton¹ e Galileu -, o sujeito que faz a demonstração (Laughton) não desaparece no seu objeto (Galileu). Tudo isto, que deu a esta forma de representação a designação de “épica”, não significa, enfim, outra coisa senão que o acontecimento real, profano, não será levado aos olhos do público: está em cena Laughton e mostra como imagina Galileu. Ao admirar Galileu, o público não esqueceria naturalmente Laughton, mesmo que este tentasse uma metamorfose completa; contudo, perderia, assim, as sensações e as opiniões do ator, completamente absorvidas pela personagem. O ator, neste caso, se apossaria das opiniões e dos sentimentos da personagem, de tal forma que resultaria deles, na realidade, um padrão único, que importa, depois, a nós. Para impedir que se dê tal atrofia, o ator tem de transformar o simples ato de mostrar num ato artístico. Utilizando uma forma de representação auxiliar, podemos completar com alguns gestos um dos aspectos da atitude dupla a que referimos anteriormente – a do indivíduo que mostra -, para lhe conferirmos evidência. Se o ator estivesse fumando, largaria, de vez em quando, o charuto, para nos demonstrar ainda uma outra forma de comportamento da personagem simulada. Se dermos o devido desconto a qualquer precipitação e não pensarmos que tudo o que for lentidão é sinônimo de negligência, ei-nos perante um ator que poderá nos fazer

¹ Charles Laughton, colaborador de Brecht nos EUA.

abandonar, muito facilmente, tanto aos nossos quanto aos seus próprios pensamentos. (BRECHT: 2005, pg. 148-149)

O interessante a observar nesses casos, e o cinema de poesia será o grande representante dessa nova condição, é que o intuito maior do discurso fílmico não estará mais na tentativa de criar um cenário de aparente ilusão (exatamente o que Stanislavsky buscava com o seu teatro de estética naturalista), aquilo que o realismo e o cinema clássico americano se esmeraram em fazer com a correta divisão da perspectiva espaciotemporal, mas, ao contrário, revelar ao espectador os mecanismos de funcionamento da câmera no instante em que ela existe como formadora do discurso. É o que acontece no teatro de narrativa épica, onde os bastidores são levados ao palco ao invés de escondê-los nos cantos escuros (a personagem é mostrada diretamente ao espectador como construção e não como realidade). A câmera toma o papel de importante elemento narrativo e não mais tão somente um atalho para uma sensação de ilusão, o que não significa dizer que uma história que faça uso dessa estrutura não possa também compreender no seu percurso a qualidade melódica das imagens. Há, portanto, uma justaposição do plano narrativo e dramático, fazendo com que a câmera ora se apresente como narrador, ora desapareça no meio do desenvolvimento dramático da cena. Fellini talvez seja um dos representantes desse tipo de cinema, juntamente com Kubrick.

O dramaturgo israelense Hanoch Levin em sua obra teatral “Réquiem” conta a história de um carpinteiro fazedor de caixões, que habita uma pequena vila onde quase ninguém lhe concede o prazer de morrer, levando o seu negócio, sua grande e verdadeira obsessão, à bancarrota por falta de clientela. A morte repentina da própria mulher o faz perceber o quanto havia lhe custado uma existência inteira dedicada aos cálculos, enquanto a vida lhe escorria despercebida bem debaixo da janela de sua cabana. O autor batiza o protagonista da trama com o nome de “Velho”, repetindo o mesmo procedimento com as demais personagens, todas carentes de nomes próprios. O procedimento pelo qual Hanoch Levin decide privar tais figuras de individualidades serve-nos como indício para perceber o mecanismo narrativo em que a obra irá se pautar. A existência do nome próprio tende para

a elaboração de uma justificativa no plano histórico-cronológico (quem sou eu, de onde vim, como cheguei até aqui) até a constituição psicológica de uma determinada identidade. A ausência desse recurso na obra de Levin não se faz por mera casualidade. Eliminar aquilo que confere o selo de individualidade a uma personagem faz também desaparecer uma idéia única de tempo e espaço, permitindo que tais figuras transitem por diversos *mundos originários* e também por *meios derivados* sem a perda de interesse pela história que é narrada. As instâncias do tempo e do lugar só são importantes na medida em que servem ao movimento interno da obra, ao contrário de pensá-las como cenários arranjados de antemão pelos quais deverão desfilar as personagens. E o que interessa ao autor é exatamente isso, transformar tais figuras em verdadeiras entidades, potências que serão reveladas e atualizadas na medida em que a história caminha – a força motora da imagem melódica se faz presente desde o princípio. O protagonista e todas as demais personagens são ao mesmo tempo narradores e personagens em ação, que ora se dirigem diretamente ao espectador para contar o que aconteceu, ora mergulham numa determinada cena dramática com coordenadas espaciotemporais precisas. O ato de narrar na história de Levin opera da mesma forma que a câmera do cinema dentro do registro da *imagem-afecção*. Em um movimento contrário, na medida em que o ator-personagem se afasta do dramático para optar pela narração de um episódio qualquer, o espectador é imediatamente levado a encurtar a distância que se fazia presente entre ele e a ação para reencontrar essas figuras a partir de uma nova perspectiva, dessa vez sem qualquer intermediação. O rosto, conforme Deleuze, alvo da *imagem-afecção*, compreende três diferentes funções: a *individualizante*, cujo objetivo é distinguir e caracterizar cada um, a *socializante*, canal de manifestação de um papel social e, por fim, a *relacional ou comunicante*, acordo entre o caráter e seu papel. Ainda para Deleuze, a *imagem-afecção* ao enquadrar o rosto acaba por eliminar essas três funções, transformando a personagem num fantasma sem registro de passado – procedimento verificado no filme *Persona* de Bergman, onde a história do exílio de uma atriz em busca da sua própria essência é confrontada com o vazio de uma identidade ausente de personagens suficientes para ocupá-la – sofrimento esse que não deixa de formatar uma nova personagem. Ora, os narradores da obra de Hanoch Levin não deixam

de ser personagens, são personagens-atores que narram a si próprios dentro da ação que se configura na medida em que o movimento segue seu curso, e quando a narração é elevada ao foco principal, imediatamente apaga-se qualquer registro individual, social ou relacional, para qualificar o ator-personagem em um estado de potência, chegando ao espectador como uma entidade fantasma percebida não pela marca precisa de um rosto, mas pela força de uma presença sem forma. O ator não mais representa ou interpreta uma emoção, ele é a própria emoção na sua instância de latência, fugindo às fronteiras de uma simples construção dramática.

Uma personagem abandonou o seu ofício, renunciou ao seu papel social; já não pode ou já não quer comunicar, castiga-se com uma mudez quase absoluta; perde mesmo a sua individualização, ao ponto que toma uma estranha semelhança com o outro, uma semelhança por defeito ou por ausência. Com efeito, estas funções do rosto supõem a atualidade de um estado de coisas em que as pessoas agem e percebem. A imagem-afecção fá-las fundir, desaparecer. Reconhece-se um argumento de Bergman. (DELEUZE: 2004, p. 139. A imagem-movimento).

Essa dança de planos narrativos e dramáticos torna-se tão refinada a ponto de o autor misturá-los dentro dos seus próprios limites, ou seja, aquilo que é dramático passa a ser narrativo quando as personagens, ainda dentro da ação e do cenário previstos, voltam-se para contar uma à outra o que aconteceu naquele determinado instante em que a cena ainda acontece aos olhos do espectador; ou então, quando a narrativa é jogada sem qualquer transição para a situação em que ela estava tentando resumir. Tais recursos favorecem a criação poética de uma linguagem que tem por característica não se sustentar em paradigmas fixos, convidando o espectador a participar de uma dança onde os passos são descobertos na medida em que a música é tocada. É a câmera de Fellini que filma o filme, ora aparecendo como dispositivo de narração, ora sumindo dentro da própria ação.

VELHO: Você nunca diria: este homem aqui – alguma coisa vai acontecer com ele (deita na cama). A noite inteira eu vi dançar na minha frente a figura de uma menininha, um chorão, peixes, gansos mortos e minha Velha que parecia um passarinho, com o rosto pálido e sofrido. Rostos que apareciam para mim de todos os lados, falavam de perdas sussurrando. Eu me virava na cama sem parar e só consegui dormir um

pouco antes de morrer e até sonhei: eu estava na minha mesa, fazendo contas e minha Velha limpando e arrumando tudo (Senta-se e faz contas. A Velha entra, limpando e arrumando). Eu me levantei (levanta-se) Senta aqui comigo, mulher (Ela pára congelada). Senta. Vamos comer juntos. Conversar. (Ela pára congelada. Ele dá um passo em sua direção. Ela recua). Por que você está se afastando? Eu sou seu marido, quero sentar com você, conversar tranquilamente, deixar o tempo passar (Ela recua para a parede). E quando eu fui te abraçar ou... (Ele a alcança. Ela cobre o rosto com as mãos). Por quê? Não vou te bater. Nunca te bati. Você está com medo à toa. E não quero que você tenha medo. Queria aquecer seu coração uma vez... Pelo menos uma vez... (a Velha solta uma gargalhada, cobre o rosto e encolhe-se no canto). Ao mesmo tempo, tinha uma outra imagem em mim, uma imagem do que podia ter sido, mas a gente deixou escapar... Se tudo tivesse sido diferente, se a gente tivesse começado de um outro jeito... A alegria teria inundado a casa, você teria amado e principalmente, não teria tido medo e eu teria feito você sorrir... (Eles cantam e dançam). E eu teria beliscado as suas bochechas como eu beliscava as bochechas da minha mãe quando eu era um menino... (Ele belisca as bochechas dela enquanto dançam. Ela dá uma batidinha na palma da mão dele, alegremente. Ambos riem e dançam). Deixa, deixa... Ah, se eu pudesse continuar, ir mais adiante com essa história das bochechas, Eu achava que aquilo ia durar pra sempre. (A música e a dança vão lentamente diminuindo até acabarem). Mas esta imagem desapareceu. Não tinha força. (A Velha solta um gemido terrível, cobre o rosto e encolhe-se no canto). Então eu disse: para que serve este sonho? Chega de ilusão, toda nossa vida foi assim e pra que servem agora estas lembranças, como uma tempestade dentro... Mas alguma força dentro de mim, zombando e sem pena, como cutucando um dente dolorido, não me dava descanso. (Ele dá um passo para trás, ela levanta e olha para ele). Estendi minha mão e de novo ela se afastou, tremeu de medo... (Ele estende a mão, ela cobre o rosto e encolhe-se no canto). E a imagem foi se desfazendo, cinzenta, cheia de manchas e desapareceu... (A Velha desaparece. O Velho volta para a cama). E no lugar dela, outra coisa apareceu... Era... (Entram os três Querubins)

Querubim Triste: Era o que?

Querubim Feliz: Um anjo?

Querubim Engraçado: Um banjo?

Querubim Feliz: Um marmanjo?

Querubim Engraçado: Um desarranjo?

Querubim Triste: Era o que?

Velho: Era uma outra coisa. E dela não posso falar nada.

(morre).

(LEVIN: 2009, pg. 33-34)

A essa idéia de hibridismo da imagem cinematográfica, em associação com o exemplo do teatro épico-narrativo que faz a mistura da ação com a exposição narrada dos fatos, adicionamos o posicionamento de Pasolini, para quem, em um empréstimo de termos linguísticos da escrita, confere à imagem o atributo de se mostrar como *discurso indireto livre*, sistema continuamente heterogêneo que foge ao equilíbrio das fronteiras do próprio texto escrito. Se pensarmos no narrador machadiano que tem a propriedade de circular livremente pela sua obra, ora dirigindo-se ao leitor de forma direta, ora apagando-se para dar vez às cenas que rememora, ainda assim não será possível traduzir literalmente aquilo que a câmera do cinema – e o ator no teatro – conseguem na sua relação com o espectador. A ação em curso, ou seja, em movimento, rompe as barreiras da mediação da palavra, que de uma maneira ou de outra funciona como entreposto de conhecimento do qual o leitor deverá tomar consciência – e a ele retornar sempre que preciso - para prosseguir naquilo que o autor sugere. O ator que se reporta à plateia para entender o que a sua personagem faz (ou fez) constrói uma consciência do agir que em nada se assemelha à necessidade de compreensão acerca do sujeito que fala: ator ou personagem? Ambos compõem uma mistura heterogênea que, ao inverso da palavra escrita, ganham uma materialidade particular que se basta. Para Pasolini, o cinema de poesia é justamente esse que desenvolve uma consciência-câmera, dispositivo capaz de ultrapassar o objetivo e o subjetivo em direção a uma forma pura, erguendo-se em visão autônoma do conteúdo: *subjetiva indireta livre*.

(...) Mas a câmara não mostra simplesmente a visão da personagem e do seu mundo, ela impõe uma outra visão na qual a primeira se transforma e se reflete. Este desdobramento é o que Pasolini chama uma 'subjetiva indireta livre'. Não se dirá que é sempre assim no cinema: no cinema pode-se ver imagens que se pretendem objetivas ou subjetivas; mas, aqui, trata-se de outra coisa, trata-se de ultrapassar o subjetivo e o objetivo na direção de uma forma pura que se ergue em visão autônoma do conteúdo. Nós não estamos diante de imagens subjetivas ou objetivas; somos apanhados numa correlação entre uma imagem-percepção e uma consciência-câmera que a transforma (a questão já não se coloca de saber se a imagem era objetiva ou subjetiva). É um cinema muito especial que adquiriu o gosto de 'fazer sentir' a câmara. (DELEUZE: 2004, p. 108. A imagem movimento).

Para Bergson, o pensamento se torna corpo, a consciência é o corpo, e não decorrente da organização da matéria no mundo. O ator-personagem é a própria entidade pensante e não a tradução daquilo que o roteiro dramático lhe ofertou como possibilidade de criação, fosse dessa forma bastaria uma correta leitura das palavras escritas para o surgimento de uma consciência material já desenvolvida de antemão. Da mesma maneira, a câmera não pensa, ela é o próprio pensamento que se faz na medida em que existe no mundo e para o mundo. É por essa razão que escolhemos aproximar a música da imagem, já que o som não se presta a traduções – não há nada oculto no som, ele é exatamente o que parece ser, simplesmente som. André Parente chega à mesma conclusão ao afirmar a impossibilidade de haver no cinema uma narrativa composta pelas imagens, já que a imagem é a própria narrativa.

Entre os pesquisadores do campo das humanidades, é comum acordo considerar a passagem do período da Idade Média (476 d.C – 1453 d.C.) para o Renascimento (período que compreende o final do século XIII até meados do XVII) como um verdadeiro marco transformador na forma de organização das sociedades cujo índice maior está na solidificação da idéia do indivíduo, representante da nova classe em ascensão, a burguesia. Se o tempo feudal era marcado por relações de cordialidade entre senhores e servos, estabelecendo um cenário estável de diálogos, já previamente configurado desde o nascimento até a morte dos seus ocupantes, há de se concluir que a ideia de movimento só poderia ser admitida a partir de uma perspectiva circular. Basta imaginar uma empresa onde seus funcionários já nascem sabendo qual cargo ocupar e qual função exercer, restando unicamente frequentar a máquina de ponto para, ao final da vida, garantir uma aposentadoria justa. O funcionário dessa empresa acorda pela manhã e já tem traçada a sua rotina de trabalho antes mesmo do expediente começar, nada o surpreenderá, pois o dia de hoje será exatamente igual ao de ontem e àquele que se anuncia amanhã. A hierarquia, nesse caso, não comporta desafios referentes a possíveis promoções ou guinadas a cargos mais apazíveis; no contexto medieval, a sociedade fincava-se numa rígida estrutura tríplice: Deus – Nobres – Servos, o que evidencia a impossibilidade de um servo querer

almejar a posição do seu superior imediato, ou seja, seu próprio senhor. O nobre seria o representante direto da palavra de Deus na terra, posição de destaque que nada tinha a ver com merecimento ou esforço, mas com a linhagem de sangue transmitida de geração a geração, exemplo seguido na condição de servo. Não é preciso dizer que tal organização tinha como prerrogativa um forte interesse político da igreja, cujo clero incluía-se na classe dos nobres, constituindo um órgão que tomava para si o direito de conduzir da forma que lhe fosse mais adequada os rumos do estado. Para nós, interessa identificar a qualidade de um mundo que beira o estático, onde a presença do movimento se faz de maneira circular, sem incorrer em progressões ou desenvolvimentos - estamos no terreno da música modal no qual o tempo é antes de tudo teocêntrico, uma instância anunciadora da onipresença de Deus – não há porque medir o tempo ou qualificá-lo de formas diferentes já que Deus está em todo lugar e a qualquer instante. Se voltarmos a entender a constituição do diálogo dramático como um campo de constantes oposições, veremos, dentro dessa mesma perspectiva, o quão frágil se sustenta a música modal. Ainda na Idade Média, mesmo havendo uma separação precisa entre o conceito religioso de céu e inferno, não há como dar crédito, pelo menos do ponto de vista dramático, ao embate entre Deus e o diabo, tendo em vista que este último só se faz presente para reforçar os preceitos de adequação às ordens divinas, e não como verdadeiro opositor – não é à toa que o diabo nos autos sacramentais era constantemente caracterizado como uma figura cômica, quase ridícula, com falas afetadas que beiravam o grotesco, fato que comprova a tendência a fragilizá-la frente ao seu grande adversário. O não cumprimento das leis de Deus resultaria em uma imediata condenação, uma demissão por justa causa e sem direito à apelação daquele nosso funcionário que por um equívoco escolhera desistir de bater o ponto no horário especificado.

O teatro medieval corresponde à visão teocêntrica, já que o teocentrismo é uma concepção prefigurada na mente divina, na qual não há processo humano de medir o tempo, e sim uma sucessão temporal. Só o homem, um ser frágil, precisa organizar o tempo. Santo Agostinho (350 – 430 d.C.) ensina que a temporalidade sucessiva é aparência humana, irreal; o real é a atemporalidade, quando a origem coincide com os últimos tempos. Adão coincide com o Juízo Final. (...) Vemos esse recurso retomado em Brecht. Há o horizonte pequeno, das personagens, e o

grande, do autor, que conhece tudo, é onisciente. O ator, de sua parte, distancia-se, critica a personagem. (ROSENFELD: 2009, pg. 148).

A música modal é um importante indício de uma estrutura social resistente à mudança, de um organismo melódico que tem no centro divino seu canal de circulação das melodias tonais. Encontramos na escala pentatônica – com cinco notas – um canal de perfeito equilíbrio entre as partes, havendo uma recusa à sustentação de conflitos e oposições a partir dos intervalos gerados, o que acaba por evitar qualquer impulso à individualização. Como consequência, o som retorna a uma nota central, aquela responsável por fazer circular a melodia ao seu redor. A forma dramática da tragédia grega, calcada nos princípios aristotélicos do choque de opostos que faz caminhar o movimento da trama (forma sonata), é substituída pela celebração dos mistérios e autos da paixão de Cristo – personagem que em nada reúne as características de uma figura trágica, tendo em vista que Cristo não luta por uma causa individual e tampouco resiste à sua condição de mártir dos pecados da humanidade. Tal modelo pode ser exemplificado a partir das pinturas barrocas, cuja característica principal é a ocorrência de uma profusão de detalhes e ornamentos que compõem um todo harmônico e circular, sem incorrer no perigo de criar núcleos de ação que possam fugir ao tema principal. A música de Johann Sebastian Bach (1685 – 1750), ainda que costurada por influências humanistas, também respeita os mesmos preceitos. Embora já imerso na influência do antropocentrismo renascentista, o pintor e escultor Michelangelo (1475 – 1564) produz uma de suas obras mais belas e admiradas ainda sob os olhares da rígida estrutura medieval. Os afrescos do teto da capela Sistina (entre os anos de 1535 e 1541) apresentam uma profusão de passagens bíblicas que giram juntas a partir de um único tema central: Deus. Não é possível eleger conflitos e passagens únicas que possam se sobressair a esse apelo concêntrico ao tema religioso. Por essa razão, o tempo apresentado pela obra não obedece à sucessão cronológica de acontecimentos, mas, ao contrário, a uma adição de experiências e imagens que antes de se preocuparem em mapear o percurso dramático de uma história, carregam o espectador em uma viagem de experiência sensorial. Som e imagem valem mais do que argumentos, mesmo porque a

validade do discurso divino é por definição inquestionável, sobressaindo o deleite à contestação.

Na música modal não há temas individualizados, como haverá claramente na música tonal. As melodias são manifestações da escala, desdobramentos melódicos que põem em cena as virtualidades dinâmicas do modo, mais do que motivos acabados que chamam a atenção sobre si. Através das melodias a escala circula, e essa circulação é uma modalidade de ritmo. Enquanto figura de recorrência. (WISNIK: 2004, pg. 79).

A ordem sacrificial da música modal envolve todos os seus elementos nesse tributo ao centro, investido diretamente na terra (nas tribos selvagens) ou no déspota (nos grupos comunais integrados). A descrição da escala expõe claramente a formação social (seu caráter estático, antievolutivo, ocupando um espaço de auto-suficiência referido a um centro fixo; embora permeável à circularidade e ao rodízio das precedências, é ameaçado por qualquer fissura na sua amarração, qualquer alteração deslizante, poderíamos dizer, em linguagem musical, qualquer deslocamento escalar, que provocasse a escalada dos semitons e a virtual ruína do sistema). Como o mundo modal não se baseia na ordem da representação (estética e política), mas na ordem do sacrifício, a descrição sócio-econômica e cosmológica da escala não se faz, no caso, como uma simples metáfora da sociedade, mas como um instrumento ritual de manutenção da ordem contra as contradições que a dissolveriam. (WISNIK: 2004, pg. 76-77).

Ainda aproveitando o exemplo da obra de Michelangelo, em uma clara alusão aos tempos vindouros, o artista não deixa passar em branco o novo impulso que dará a palavra de ordem a partir da solidificação do pensamento renascentista. A famosa imagem que reúne homem e Deus ao tentarem fazer contato pela aproximação dos dedos, afresco central do teto da capela Sistina, é uma nítida e manifesta mensagem de que a posição de subserviência do homem, a despeito da voz da nobreza, está com os dias contados. Será questão de tempo para que uma nova estrutura social seja encampada por um novo homem, desta vez livre dos grilhões da fé estática religiosa, e que ganhará o centro das atenções ao individualizar o direito de reivindicar seus desejos. O burguês transformará a maneira de pensar da sociedade ocidental, e com essa mudança trará consigo uma nova perspectiva na elaboração do discurso artístico. Música e cinema, embora sob a influência de períodos

históricos diversos, também exibem transformações equivalentes, ao sentir o chamado à individualização de seus temas.

A escala pentatônica dá espaço à escala diatônica (sete notas musicais) – um claro retorno aos preceitos dramáticos aristotélicos, o que faz abrir caminho ao surgimento de intervalos conflitantes gerados pela presença do *trítono*². Não há mais a compreensão pacificadora da ordem circular do passado; agora, a solução dos impasses gerados pelos intervalos discordantes não está mais inscrita na própria escala, tal qual a figura do demônio que continha em si mesma os elementos capazes de torná-la frágil frente ao diálogo com Deus, mas dependerá de um desenvolvimento que romperá as fronteiras do que lhe é oferecido. Em última análise, de acordo com José Miguel Wisnik, as notas ganham vida em uma estrutura musical muito mais complexa e sujeita a intrincadas relações:

As melodias resultantes dessa escala apresentarão matizes e nuances intervalares que a pentatônica não contém, e que se devem a essa distribuição de diferenças internas, à sucessão desigual de tons e semitons (o que dá à escala a sua riqueza, mas também um excedente de problemas a resolver, na forma da administração da desigualdade). O espaço da escala, que é o da oitava, já aparece bem mais densamente ocupado de notas, e essa densidade ‘populacional’ implica por sua vez um jogo de forças (estrutural) mais tenso, cortado por possibilidades maiores de polarização (estabilizadora) e antipolarização (instabilizadora). (ADORNO: 2004, p. 81-82).

² De acordo com Wisnik, *O trítono é um intervalo de três tons, como aquele que temos entre as notas fá/si, e funciona como uma espécie de antítese da oitava. Enquanto a oitava é um intervalo inteiramente estável, baseado na relação 1/2, sendo igual à sua própria inversão (pois dó/dó é igual a dó/dó), o trítono divide a oitava ao meio, é também igual à sua própria inversão (fá/si é um intervalo do mesmo tamanho de si/fá) e instável, baseado na relação 3/2 (pulsos melódicos em relação complexa, que só coincidem depois de ciclos longos). Com os atritos que estão subjacentes à sobreposição desses dois pulsos e o grau maior de ‘ruído’ que eles introduzem na escala, a diatônica mostra-se, assim, uma escala de constituição mais problemática, mais complexa, ao mesmo tempo que mais rica de relações intervalares. (WISNIK: 2004, pg.82).*

A música tonal confere profundidade à matéria sonora, assim como ocorre na pintura renascentista com o surgimento da perspectiva. Longe do achatamento do cenário medieval, em que era tão somente uma peça de composição retratado à distância e quase sem nuances frente à força maior da graça divina, o homem, agora, passa a ser focalizado a partir de planos médios ou fechados, oferecendo destaque a texturas únicas, atribuidoras de identidades próprias. Tudo se passa como se a nossa empresa comportasse diferentes profissionais especializados e capazes de interagir de formas diversas mediante características únicas. O sucesso passa a depender do mérito próprio, da capacidade de agir e reagir diante dos desafios que se impõem à medida que estes são apresentados. A rotina circular e previsível dá lugar à incerteza do presente, instante de elaboração das ações que darão fluxo a uma idéia do que está por vir. O homem ganha dimensões individuais, responsáveis por tecer elos de relações cada vez mais complexas e imprevisíveis. Tendo em vista que o vínculo com uma instância abstrata e metafísica, ou seja, Deus, está fora dos planos, o que conta a partir de então é a construção de uma trajetória pessoal, de uma visão de mundo original, oferecida por um olhar especial.

Se antes havíamos sugerido que a aproximação do olhar a uma folha de papel consegue reproduzir, em suas etapas, os estágios formadores da imagem melódica, também não fugimos da coerência ao comparar o mesmo exemplo com a constituição da idéia do indivíduo moderno. O cenário medieval, com a sua força concentrada na pintura globalizante de um universo rendido à onipresença de Deus, é incapaz de focalizar o homem em seu recorte individual, ao contrário, aloca-o como peça ínfima e indistinta em meio a uma engrenagem maior. O movimento de aproximação que irá redimensionar a importância dessas pequenas peças e conferir legitimidade ao indivíduo é exatamente o movimento de constituição do homem burguês, aquele que rompe com o mero papel de composição do retrato medieval para tomar para e sobre si todo o recorte da imagem. O que antes era contemplação, resultado de uma idéia de reverência a algo maior, agora toma a forma de diálogo, de confronto de interesses que se estabelecem no exato momento em que o indivíduo passa a ter voz. A música modal com a sua estrutura pentatônica e harmoniosa

abre espaço para a música tonal, aquela que dispõe as notas em uma escala diatônica, terreno de confronto entre intervalos e acordes. A contemplação divina de Bach cede espaço ao argumento racional de Mozart e Haydn. A *imagem-ação*, aquela que dá curso ao movimento, é justamente a instância representativa desse instante: um mundo que passa a se orientar por intervalos gerados pela força motriz da razão individual. O tempo passa a ser organizado em uma cadência cronológica, não mais circular, em uma clara resposta aos passos e requerimentos do homem moderno. É o mundo da barganha, do poder do capital, dos contratos e planejamentos futuros, das expectativas e cumprimento de metas, mundo do cinema de narrativa clássica e melódica cujo percurso passa a ser orientado de forma decisiva pelo protagonista da história em questão, personagem que adentra a estrutura aristotélica de organização do espaço e do tempo. Se, portanto, o surgimento do homem burguês combina com o processo de organização da *imagem-movimento*, também podemos associar o *cinema-matéria* de André Parente com o estágio anterior, aquele em que o tempo circular mergulhava o homem em um estado de indiscernibilidade:

O 'cinema-matéria' é o único cinema que merece ser qualificado de não-narrativo. A razão disso é evidente: no 'cinema-matéria', o olho não é distinto das coisas e o mundo é uma matéria quente anterior aos homens. Para que haja história e narração, é preciso que haja imagens privilegiadas, ou seja, centros sensório-motores (intervalo de movimento, centro de indeterminação, cérebro, organismo vivo, homem). Se não há intervalo de movimento, não se pode passar de uma imagem a outra, seja para diferenciá-las ou integrá-las. (PARENTE: 2000, pg. 97)

Todo movimento se enquadra em uma estrutura de ordem que o faz tomar forma e corpo no espaço. Primeiro, temos um impulso inicial, aquilo que faz o objeto em questão caminhar; em seguida, observa-se um estado de manutenção do curso – constância; e, por fim, ocorre um decréscimo até a parada definitiva. Respeitando esse esquema, e tendo como parâmetro de leitura a personagem configurada pela narrativa tonal, a *imagem-percepção* representa o gatilho inicial, o princípio do movimento que encontrará seu auge e constância na *imagem-ação*, terreno de domínio das experiências humanas. A *imagem-afecção*, por sua vez, embora seja um importante entreposto que qualifica o andamento do

movimento, caracteriza-se por canalizar o que há de externo para o interior da personagem, de forma a elevar o pensamento, e não mais a ação física no espaço, como princípio fundador daquilo que percebemos. O tempo cronológico é interrompido fazendo com que o movimento saia dos trilhos ou interrompa o seu fluxo visível até uma parada completa e total. Ao tomar a *imagem-afecção* como referência da composição do discurso fílmico, encaminhamo-nos para uma crise do movimento, um abandono gradativo do domínio da *imagem-ação*. Surge então uma *imagem mental* que, vista sob um novo ângulo, ajusta-se ao que chamamos de *imagem dissonante*.

2.1.2 Da imagem-dissonante.

A ruptura com o vínculo sensório-motor da imagem interrompe o fluxo natural da ação, a fim de qualificar o que é percebido a partir tão somente de um sentido de registro. No instante em que o tempo cronológico deixa de ser o tecido fundamental por onde caminha uma idéia de história narrada, a imagem evoca uma crise cuja proporção irá reverberar na própria articulação formadora da narrativa fílmica. Nesse novo cinema, o personagem registra mais do que age, como se o mundo em que circula estivesse aos poucos tomando forma, levando-o a experimentar um estado de deslumbramento que muitas vezes beira o intolerável. Como no instante seguinte à explosão de uma bomba, o cenário de brutalidade visual e sonora acaba por envolver o personagem que não reconhece mais o caminho por onde seguir, o mundo dessa vez passa a imperar em função daquilo que não se consegue ver, o que obriga a imagem a imergir nessa consciência embaralhada à busca de alguma forma a que se agarrar. Não se trata, porém, de pensar em uma *imagem subjetiva*, tradução visual daquilo que se passa no interior da personagem. Muito mais do que estabelecer limites precisos entre o que é objetivo e subjetivo, esse novo cinema aposta na indiscernibilidade desses dois extremos, optando pela coexistência de planos. Espaço e tempo tornam-se híbridos, o passado não é mais recuperado em flash-backs, mas através de lembranças atualizadas no instante presente, fazendo o espectador perceber que a imagem agora comporta ambas as dimensões que não se excluem, mas convivem e se interpenetram

à medida que o ângulo de interesse se modifica. O pensamento, muito mais do que a ação, é o que direciona a condução de uma imagem que se cria na medida em que reconhece o terreno por onde avança, o que contraria o sentido de um plano histórico em que a câmera funciona como dispositivo de reconhecimento daquilo que já é conhecido de antemão. A câmera se torna consciência, ou melhor, uma consciência-câmera que é identificada pelo espectador como um recurso narrativo, e não anulada por uma idéia de tempo exterior à imagem. Por esta razão, o espectador é convidado a visitar um novo e inexplorado território e, como todo viajante que adentra por uma região que nunca antes havia explorado, o seu contato se faz através de um registro sensível que tenta absorver os timbres sonoros e os desenhos de cor e formas que lhe são apresentados. Mais do que tentar compreender o significado de uma nova língua, quando escutada pela primeira vez, o nosso interesse recai no prazer de experimentar uma sonoridade até então desconhecida, assim como abrimos nossa percepção para apreciar uma paisagem que até então não imaginávamos existir. O tempo desse instante referente à apreensão da novidade interrompe o seu fluxo, o movimento igualmente desacelera, impedindo tomadas de decisões para que o corpo esteja disponível à contemplação. O conhecimento, nesse caso, se faz pelo corpo para depois ser registrado como memória de sabores já experimentados. O rompimento sensório-motor, portanto, entrega a imagem à deriva, desligando em um primeiro instante os vínculos de apoio e conexão que haviam sido estabelecidos pelo diálogo das imagens melódicas; é como se procedêssemos novamente pelo retorno ao mundo original em que o conjunto de vozes e sons dos ambientes da sala de concerto estivesse mais uma vez em contato um com o outro, entregando à câmera – corpo privilegiado e constituinte desse mesmo universo em formação – a responsabilidade de registrar, já que não há organização lógica capaz de conduzir o entendimento de uma ação vista de fora para dentro, aquilo que aos sentidos se apresentam. A *imagem dissonante*, assim, não se configura pela articulação de um tecido histórico anterior ao mundo, mas de impressões que compõem um movimento reconhecido pelo corpo (do qual é convidada a fazer parte) e que cria a sua história (memória) à medida que o tempo surge como elemento formador da própria imagem.

O protagonista de Hanoch Levin é um exemplo bem acabado do que aludimos. O palco do teatro não apresenta de início uma configuração cenográfica reveladora de um determinado espaço ou tempo. É unicamente o movimento da personagem, no instante em que ocupa o palco com suas narrativas e memórias, o que faz com que o cenário e o tempo tomem forma. O pensamento e os estados emocionais do protagonista fazem aparecer a história aos olhos do espectador, e não o inverso, quando é a história – com suas unidades bem estabelecidas de tempo e espaço – que orienta a sucessão dos acontecimentos. O texto é composto de fragmentos que são costurados no tempo corrente da fruição, utilizando o recurso do teatro épico como ferramenta de construção (ou des-construção) dissonante do tecido melódico. A história é registrada como memória no instante em que acontece, levando o espectador a compartilhar impressões sensoriais conjuntamente com a articulação lógica dos fatos percebidos. O que ocorre é unicamente a materialização da lembrança em cena, uma vez que não há qualquer recurso que indique uma divisão linear do tempo e do espaço, tudo é terreno de atuação, ao mesmo tempo em que o passado coexiste com o instante presente. Procedimento semelhante pode ser observado na obra literária de Franz Kafka (1883-1924). Nota-se nos escritos do autor tcheco uma construção narrativa que a todo instante esbarra em situações-limite, abrindo espaço à construção de brechas intermediárias entre aquilo que é percebido como real e aquilo que foge de uma compreensão racional dos fatos, lugares intermediários que misturam real e imaginário sem haver qualquer separação entre os planos, ambos coexistindo a ponto de se tornarem indiscerníveis. As personagens dialogam e dão prosseguimento à história dos acontecimentos dentro de cenários realistas que podem assumir contornos extracotidianos, sem que para isso haja uma interrupção do fluxo narrativo para advertir o leitor a respeito das mudanças de planos que estará prestes a experimentar. O desenvolvimento dramático da história, levando em conta o exemplo melódico do avanço das ideias, abre caminho a um cenário onde o tempo está diretamente coagulado nesse embate de impressões grotescas, impedindo as personagens de escolher o caminho da resolução do problema, ou mesmo dificultando esse esforço, por mais que se tente colocá-lo em prática. O tempo é de tal forma invertido em seu eixo, que em muitas ocasiões as personagens correm atrás de uma

resposta sem antes entender o enunciado do problema, atitude que não pode ser atribuída à distração das personagens, mas à própria maneira como os acontecimentos se apresentam a elas. O mundo não mais aparece como uma plataforma de cenários e situações precisas que oferece ao herói um determinado desafio a ser cumprido; o que surge são quadros bem compostos que indicam um descompasso entre o interesse do herói e aquilo que é requerido dele. É o que acontece com o protagonista “K” do romance “O Processo”, que corre atrás de sua culpa sem saber ao certo em que ela consiste. Essa dificuldade constante representada pela busca de uma justificativa para o absurdo – em uma tentativa sempre frustrada de remediá-lo – é o que constitui a angústia central da obra de Kafka, sempre exigindo uma convivência próxima do extraordinário com o cotidiano. O que o leitor registra são também impressões, sensações desconexas de um fio linear, um registro corporal não dependente de uma correta apreensão das informações precedentes. Kafka trabalha nesse mesmo diapasão da dissonância, suas palavras compõem terrenos cromáticos que desmontam as estruturas reconhecíveis da escala diatônica. O absurdo do encontro com uma personagem transformada em um inseto asqueroso, como acontece na consagrada novela *A Metamorfose*, não está na surpresa do fato em si – o que provavelmente levaria o autor a justificar sua opção por intermédio de argumentos compatíveis com a lógica do fantástico -, mas na naturalidade com que o absurdo é encarado pelas demais personagens. Realidade e fantástico não entram em choque pela busca de justificativas ou enunciados capazes de esclarecerem a sequência dos fatos, mas tão somente entram em contato ao estabelecer um diálogo aparentemente natural. O absurdo, para Kafka, torna-se tão mais absurdo quanto menos for considerado como tal, o que nos fornece a terrível constatação de que aquilo que considerávamos como rotineiro pode compreender o que há de mais grotesco, sem que antes nos déssemos conta disso. Não é à toa que a maior parte das personagens criadas por de Kafka é retratada como coisa, objeto a serviço de determinada função, máquina que opera no mais absoluto regime burocrático sem suspeitar do vício de suas engrenagens. O homem que vira animal ou coisa é um recurso já utilizado pelo gênero literário da fábula desde Esopo (620 – 560 a. C.) mas que em Kafka ganha contornos

distintos, pois o jogo de inversão (homem-animal) está a serviço de algo maior, àquilo que pertence ao cenário do grotesco tomado como cotidiano. De acordo com Günther Anders:

“Vista do prisma puramente técnico, essa dessensibilização é novamente conseguida pelo método já mencionado de inversão, isto é: sujeito e objeto são – como em todas as fábulas – invertidos ou trocados. Isso soa como alguma coisa apenas gramatical, porém significa bem mais. Se Esopo quer dizer em suas fábulas que os homens são como os bichos, mostra, então, que os bichos são homens; Se Brecht pretende dizer na Ópera dos Três Vinténs que os burgueses são ladrões, então ele coloca os ladrões como burgueses. Se Kafka deseja afirmar que o ‘natural’ e ‘não-espantoso’ de nosso mundo é pavoroso, então ele faz uma inversão: o pavor não é espantoso.” (ANDERS: 2007, pg. 22-23).

Em mundo onde homens e coisas misturam-se ao grotesco travestido de natural, terreno em que o sentido de um movimento muitas vezes esfumaça-se em um bailado dissonante entre som e imagem, ganha relevo a câmera subjetiva indireta livre de Pasolini, aquela que desiste de optar por um ponto de vista para adquirir uma forma pura e autônoma. Antes de recorrer a uma conclusão, a câmera que acompanha as imagens contidas nas linhas da obra de Kafka registra de fora para dentro um cenário em eterno descompasso, intervalo cujo preenchimento ganha substância pelo olhar desesperado do herói excluído que almeja por seu ingresso nesse mesmo mundo arbitrário. Porém, ao mesmo tempo em que essa câmera registra, ela também é testemunha e prova incontestável, tal qual a expressão viva e corporal das experiências de uma personagem, desse universo em desordem. Se no cinema de poesia reconhecemos a câmera como uma consciência que transita dentro e fora do filme, em Kafka temos exatamente a mesma impressão ao observar um narrador que não é personagem, tampouco uma voz imparcial e distanciada; é, ao contrário, as duas coisas e ao mesmo tempo.

A PONTE.

Eu estava rígido e frio, era uma ponte, estendido sobre um abismo. As pontas dos pés cravadas deste lado, do outro as mãos, eu me prendia firme com os dentes na argila quebradiça. As abas do meu casaco flutuavam pelos meus lados. Na profundidade fazia ruído o gelado riacho de trutas. Nenhum turista se perdia naquela altura intransitável, a ponte ainda não estava assinalada nos mapas. – Assim eu estava estendido e

esperava; tinha de esperar. Uma vez erguida, nenhuma ponte pode deixar de ser ponte sem desabar.

Certa vez, era pelo anoitecer – o primeiro, o milésimo, não sei -, meus pensamentos se moviam sempre em confusão e sempre em círculo. Pelo anoitecer no verão, o riacho sussurrava mais escuro – foi então que ouvi o passo de um homem! Vinha em direção a mim, a mim – Estenda-se, ponte, fique em posição, viga sem corrimão, segure aquele que lhe foi confiado. Compense, sem deixar vestígio, a insegurança do seu passo, mas, se ele oscilar, faça-se conhecer e como um deus da montanha atire-o à terra firme.

Ele veio; com a ponta de ferro da bengala deus umas batidas em mim, depois levantou com ela as abas do meu casaco e as pôs em ordem em cima de mim. Passou a ponta por meu cabelo cerrado e provavelmente olhando com ferocidade em torno deixou-a ficar ali longo tempo. Mas depois – eu estava justamente seguindo-o em sonho por montanha e vale – ele saltou com os dois pés sobre o meio do meu corpo. Estremeci numa dor atroz, sem compreender nada. Quem era? Uma criança? Um sonho? Um salteador de estrada? Um suicida? Um tentador? Um destruidor? E virei-me para vê-lo – Uma ponte que dá voltas! Eu ainda não tinha me virado e já estava caindo, desabei, já estava rasgado e trespassado pelos cascalhos afiados, que sempre me haviam fitado tão pacificamente de água enfiada. (KAFKA: 2002, pg. 64-65).

Como consequência dessa estagnação do tempo, as personagens kafkianas acabam mergulhadas em enredos emaranhados que as obrigam a percorrer caminhos cíclicos que parecem levar a lugar algum, ou, antes, a despeito do quanto avançam, acabam sempre por voltar ao lugar de onde partiram. Porém, enquanto a narrativa clássica, à medida que o tempo avança na sua escala cronológica, premia o herói com atributos e qualidades que o farão dar prosseguimento à sua trajetória até o seu objetivo final, Kafka parece mover as suas figuras a partir de um único desejo, que nunca é devidamente saciado, a busca pelo pertencimento. É verdade que somente essa angústia já seria suficiente para formatar uma estrutura melódica que incluísse a personagem em uma progressão lógica das imagens, sem fazer uso do recurso da dissonância. Édipo, como vimos, é movido por algo parecido sem comprometer a história com qualidades que fogem à organização aristotélica da tragédia, mas o que Kafka sugere como novidade é justamente a dificuldade de se estabelecer um desenvolvimento dramático a partir das ações e gestos da personagem. O protagonista, nas páginas do autor tcheco, antes de ser uma figura humana que direciona as atenções do leitor, é um conjunto de forças – sejam elas configuradas a partir de um cenário

sombrio ou por uma determinada situação já instaurada - que funcionam como obstáculos a serem reconhecidos em busca do pertencimento. Resta à personagem, nesse contexto de aberração travestida de realidade, o exercício do registro dessas forças opressoras, já que oferecer resistência seria uma opção que acabaria por levá-la a um isolamento ainda maior. O cenário de sensações ópticas-sonoras que não facilita o encontro de atalhos capazes de desemaranhar tamanha quantidade de encruzilhadas, leva a personagem a uma crise solitária que a faz perder-se em becos escuros. Em Kafka, o mundo é sempre maior que o homem e essa diferença de proporção confere ao indivíduo uma condição que não é páreo para as forças que o oprimem. Como uma pequena pedra entre um conjunto imenso de outras que formam um caleidoscópio, o homem está à mercê de uma força maior que, ao fazer girar o foco do equipamento, joga cada uma das peças em uma formação diferente, sempre ao sabor de um movimento que não é visível pelas mãos daqueles que sofrem a ação.

O caráter cíclico, a circularidade da obra de arte que não avança nunca, não é, certamente, uma falha artística. As representações de Kafka são, ao contrário, as primeiras em que os conceitos de “desenvolvimento”, “progressão” etc. são programaticamente abandonados: as representações da vida inútil não podem resultar nem em “happy end”, nem em transformações do herói. (ANDERS: 2007, pg. 47).

A metamorfose propriamente kafkiana dos “processos” em “imagens” faz-se comprovar até mesmo na sintaxe de sua prosa. Em geral, a diferença entre imagem e frase linguística consiste no fato de que as imagens não são verbais, ainda não foram decompostas nas partes primeiras de sujeito e predicado, enquanto as “frases”, como instrumentos de entendimento, ou seja, da vida que vai em frente, chamam a atenção de alguém ‘para’ algo ‘em’ alguma coisa: ‘para’ e ‘em’ são duas partes. A imagem mostra eventualmente ruínas; a frase parte em pedaços e participa: “A cidade está destruída”. (ANDERS: 2007, pg. 75).

A imagem óptica-sonora pura representa esse momento de total rompimento com o laço sensório-motor, para inaugurar um cinema de vidência em que o corpo – instância primeira de contato com o mundo - ganha relevo em comparação à intelecção aristotélica de uma história elaborada por um princípio de começo, meio e fim. Temos, então, uma crise do tempo – antes considerado de fora para dentro: *imagem-movimento* –,

relação indireta que conferia à montagem o papel de transmissão da sensação de fluxo temporal (cinema clássico, imagem melódica); agora, ele é visto sob a perspectiva inversa, de dentro para fora: *imagem-tempo*, relação direta que o inclui na própria imagem, ao invés de considerá-lo resultado de sequenciamento dos fotogramas montados. A *imagem-dissonante*, em alusão à história da música erudita ocidental, é o termo que criamos para melhor compreender esse processo ao utilizar as referências de composição sonora.

Ao pensarmos a música barroca medieval como um grande painel em que as unidades sonoras funcionariam como blocos de afrescos modelados em torno de um tema principal, fazendo circular motivos melódicos em zonas tonais diversas, enxergamos uma conduta de repetição dessas células a partir de um fluxo de tempo constante e regular. A esse esquema Strawinsky considera o tempo como instância ontológica, em oposição ao tempo psicológico, mais tarde advogado pelo período romântico. De acordo com Eduardo Seincman:

A música relacionada ao tempo ontológico, como a do Barroco, é geralmente dominada pelo princípio da semelhança, uniformidade e repetição; a que se vincula ao tempo psicológico, como a do romantismo, procede por contraste e variação. Neste último caso, a unidade é alcançada assegurando-se o máximo de variações possíveis a partir de um mínimo de material. Ao contrário do que ocorria em Bach, as células geradoras beethovenianas não são um dado apriorístico, mas, como diria Mircea Eliade, um 'gesto inaugural'; elas ainda não são espaço e tempo, mas os criam ao seu redor. A obra de Beethoven é uma grande síntese entre continuidade e fragmentação, entre tempo e espaço. O apelo à tradição e a inovação fazem parte deste equilíbrio tênue que coloca Beethoven entre os estetas inovadores de sua época: criadores que, tal como Schiller e Goethe, não descartando o equilíbrio e o drama do Classicismo, bem como certos processos formais e harmônicos do Barroco, criaram uma linguagem própria e revolucionária. (SEINCMAN: 2001, pg. 119)

A passagem do período da Idade Média para o Renascimento, como vimos, traz consigo uma nova concepção do homem como indivíduo, alterando com isso a estrutura de organização do tempo e do espaço, agora redimensionados de acordo com os interesses de crescimento da nova classe em ascensão, a burguesia. A forma e o conteúdo

que avançam em respeito a uma ordem causal dos fatos, como acontece na sinfonia clássica de Mozart, é o modelo equivalente do homem renascentista que busca na rotina do trabalho o ganho financeiro como recompensa ao seu esforço. O tempo circular cede espaço ao linear, respeitando um sentido de progressão. A conquista da tonalidade, no entanto, é insuficiente para resumir a complexidade do homem moderno que, uma vez incorporado aos valores burgueses, ver-se-á mais uma vez limitado em sua busca por um sentimento de liberdade. Por mais irônico que pareça, e ainda que reconheçamos os evidentes benefícios que o período iluminista angariou na sua volta a um olhar racional para o mundo, o homem que parece surgir da ruptura com o vínculo mítico e sagrado carrega junto de si uma angústia de difícil assimilação. A substituição da igreja pela fábrica, bem como o fortalecimento dos valores éticos e morais da família, ambos notadamente reivindicações burguesas, nada mais fazem do que trocar a subserviência aos mandamentos divinos pela exploração das indústrias e organizações comerciais, em nome do capital; novamente o homem se encontra afastado do mundo concreto e atado aos grilhões de conceitos abstratos, antes Deus, agora o dinheiro e o poder. Em termos sonoros, a música erudita ocidental traduzirá de forma exemplar esse novo instante de angústia: o que antes era tido como uma forma unitária em constante progressão sob os efeitos causais dos diálogos melódicos, agora ganha o aspecto de células fragmentárias dotadas de uma carga emocional e expressiva de relevante intensidade, tal qual um grito que irrompe do peito desse homem, sofrendor de certezas que não mais encontram sustentação.

O período romântico representa o estalo inicial por onde irá se desenvolver o conceito da *imagem dissonante*. A simetria das partituras clássicas, originárias de uma correspondência absoluta entre a unidade de tempo e espaço, compete agora com a fissura aberta pelo espaço-tempo romântico. Enquanto Racine e Corneille primam por corresponder às horas do espetáculo com os minutos transcorridos pela fruição dos espectadores, Shakespeare, o grande exemplo das incursões artísticas românticas, transforma o palco em um terreno gasoso de avanços e retrocessos onde se configuram cenários de diferentes locais e tempos, tudo isso preenchido por personagens que entram

em cena investidas da mais alta carga emotiva, dando forma e cor a fragmentos de blocos narrativos. Shakespeare confronta esse mundo de forças instáveis com o caráter de suas figuras humanas, todas elas desejosas por classificá-lo e ordená-lo em seu próprio benefício. Como marionetes inconscientes dos fios que as sustentam, cada uma falha no seu intento, não sem antes testemunharmos a luta solitária que travam frente a um oponente de proporção incomensurável. Shakespeare, ao abrir mão da unidade de tempo e espaço, afasta-se do objetivo lógico e moralizante com o qual a dramaturgia lança suas bases no período clássico. Suas personagens não são exemplo de conduta, mas, ao contrário, normalmente trazem para a cena comportamentos que extrapolam as convenções sociais, morais e éticas, recorrendo não raro a crimes e atrocidades como tentativas de prevalecer sobre as circunstâncias que lhes são apresentadas. É por esta razão, portanto, que vemos no universo shakespeariano um movimento de desnudamento das convenções que cercam o homem para encontrá-lo na sua forma mais sincera e assustadora; antes de querer conduzir os espectadores a qualquer tipo de conclusão acerca de um determinado ideal de conduta, o dramaturgo inglês prefere nos mostrar como somos, a despeito das vestes sociais que nos são oferecidas. Sob os figurinos e as máscaras das convenções existe o homem na sua forma pura, um solitário cercado por forças que tenta a todo custo gerenciar para garantir sua sobrevivência. Não é à toa que as peças de Shakespeare são compostas por frases que traduzem uma musicalidade que extrapola o entendimento dos significados. O próprio som significa, conferindo-nos uma compreensão corporal e não somente intelectual, diferente do diálogo lógico dos clássicos, aquele que advoga uma compreensão racional, tendo em vista que o fim do discurso é quase sempre moralizante. A expressão, atributo romântico de um tempo psicológico e resultante de formas e contornos espaciais, é substituída pela compreensão, mecanismo que transforma o saber corporal de contato com o mundo em uma consciência enunciadora de matéria abstrata.

Se, por um lado, o cinema de narrativa clássica inspira uma composição das imagens que termina por edificar uma resposta moral ao que é apreendido, uma vez que cabe à montagem a tarefa de traduzir um sentido de verificabilidade das relações de causa e

efeito, a *imagem dissonante* aposta nos afetos como forma de religar o homem ao mundo. Nesse sentido, o cinema moderno, em acordo com a filosofia de Nietzsche, encontra na potência do falso o vínculo de retorno a um conhecimento corporal. A vontade de verdade como valor transcendente não mais responde a esse novo momento em que o gosto supera o julgamento. Essa ruptura desobriga a ordenação do tempo em blocos de presente e passado, antes unidos em encaixes pelas relações de causa e efeito.

Mais apropriado do que considerar a *imagem-dissonante* mercê de um processo de formação seria entendê-la sob o viés contrário, o da desconstrução. Em termos gerais, a dissonância na música trabalha sob a perspectiva do esvaziamento do tempo como registro da memória sequencial de notas oferecidas ao ouvinte. O que ouvimos não mais nos sugere um preenchimento de expectativas indicadas pelos acordes precedentes, e também inviabiliza a continuidade de uma linha melódica que caminhe para uma resolução no futuro. As notas sonoras passam a ser reorganizadas nas escalas de maneira a imprimir movimentos e cadências que fogem da repetição temática, convidando o ouvinte a trocar o registro da memória de melodias por uma experiência de construção de sentidos a partir do novo. A forma sonata não é mais suficiente para emplacar uma música que se interessa, nesse instante, muito mais pela aproximação corporal-sensível com o ouvinte do que com a correta assimilação de idéias trabalhadas em movimentos lineares. Se o raciocínio lógico necessita de argumentos dispostos sob certa organização temporal e espacial – uma frase que se predisponha à correta intelecção do seu significado semântico só alcançará êxito se tiver como princípio a disposição espacial de seus elementos gramaticais de forma a torná-los coerentes dentro de uma convenção linguística prévia -, o campo do sensível abre-se a uma experiência de contato com o mundo que não depende de uma instrumentalização da razão como formuladora de conceitos e ideias. Ou melhor, a ideia não é mais representativa da especulação lógica que faz uso do tempo como terreno preparatório para o seu discurso, mas, sim, ingrediente do contato do corpo com o mundo, visível no instante mesmo em que se oferece como tal ao ser humano. A questão que se impõe, portanto, é a de entender até que ponto esse conhecimento que chamamos de corporal-sensível esteve apartado ou

distante desse outro conhecimento especulativo do raciocínio lógico-instrumental. Esse tema, pela extensão e complexidade que comporta, poderia ser assunto para outro estudo de proporções mais cuidadosas, porém o que nos interessa aqui é compreender que o cinema de base estrutural *melódica* se organiza a partir da correta assimilação do movimento de células espaciotemporais que têm por necessidade fundamental a leitura lógica dos seus enunciados. Ao contrário, o cinema de base *dissonante* rompe com o tempo linear para configurar no instante presente um mundo de confrontos óptico-sonoros, cuja revelação está condicionada ao contato sensível-corporal com o espectador. Uma vez que o melódico pressupõe o desenvolvimento preciso de um raciocínio, não é difícil admitir a prevalência de uma aspiração ao verdadeiro, a argumentação de uma tese a ser comprovada pela perícia lógica do emissor em associação com a correta recepção do espectador. Quando a organização dos elementos da imagem e do som rompe com o tecido cronológico do tempo, fazendo surgir uma qualidade óptico-sonora pura, o que entra em cena é a materialização da potência do falso, daquilo que não exige comprovação ou verificabilidade. Se o terreno da ideia que aspira ao verdadeiro se encarrega da afirmação de atributos morais – pois a sustentação de conceitos, nesse caso, pressupõe a edificação de teorias capazes de afirmar o que se figura como certo e o que aparece como ilegítimo, tudo dentro de um contexto lógico-racional de confronto de uma ideia com o mundo que a contém -, o falsário desobriga-se da tarefa para investir na potência pura da criação. A ideia, nesse novo contexto, não está apartada do mundo, ao contrário, advém dele como parte constituinte e recorte incontestado de impressões colhidas, impressões estas que não têm como base a verificação de sua procedência, mas a expressão pura de momentos registrados. Em termos de imagens dentro do filme, o cinema de poesia é sem dúvida o território do falsário, de quem concede à câmera a liberdade de vaguear pelo mundo e recolher dele aquilo que lhe interessar, em contraposição ao cinema de base clássica, que prefere acompanhar o mundo através de uma perspectiva externa e, com isso, julgar a verossimilhança do diálogo entre tempo e espaço dos quadros formados, procedendo, desta feita, por uma análise moral que tenta se adequar ao que é visto no âmbito do real. Enquanto o primeiro é representativo de uma câmera solitária, mergulhada em uma consciência individual que não aceita padrões de

referências externas a uma necessidade do próprio corpo – o mundo em formação é o seu único compromisso de ligação-, o outro apresenta uma câmera que some no meio do fluxo da multidão, que é a própria metáfora da sociedade como organização; nesse caso, não há muito a fazer, a não ser adequar-se às regras já impostas e corresponder a expectativas concernentes às condições de causa e efeito. O cinema que investe no desligamento do vínculo sensório-motor é, por natureza, transgressor, opta por uma reclusão, um afastamento daquilo que já é conhecido, para empreender algum novo negócio que lhe renderá um produto original. O cinema de natureza puramente melódica não foge ao consenso porque o seu objetivo não é a criação, mas a verificação de um ponto de vista de acordo com aquilo que já é, de alguma forma, conhecido ou experimentado. Trata-se, portanto, de substituir o julgamento pelo afeto, a razão pelo corpo, qualificando o artista como um formulador de sentidos, liberando-o do ofício de tabular conceitos previamente articulados.

As teorias de Bergson sobre o tempo são outra fonte segura para Deleuze seguir e solidificar os fundamentos de seu estudo sobre o cinema moderno. Para Bergson, passado e presente coexistem, ao invés de julgá-los como instâncias separadas e incomunicáveis. O presente não é aquilo que “é”, que existe parado no momento em que é percebido, antes, o presente é puro devir, algo que muda, que passa e não cessa de passar. O passado, por seu turno, e ainda respeitando os ensinamentos de Bergson, não é algo que deixa de ser, que para de ser para morrer em alguma memória distante, mas representa uma unidade que se conserva em si mesma e no tempo, indefinidamente. Mediante isso, o tempo é um tecido que se desdobra, dividindo-se e diferenciando-se a cada instante em passado e presente – presente que passa, passado que se conserva. Levando em conta a nossa forte sensação de organizarmos o tempo pelas nossas experiências pessoais, alocando-o em gavetas que só poderiam ser acessadas por algum gesto de memória voluntário, ou então estacionando aquilo que o agora nos oferece como experiência, Bergson diferencia a imagem em dois outros subgrupos, a imagem-lembrança e a lembrança-pura. Diferente da imagem-lembrança que se conserva em nós como registro psicológico, a lembrança-pura,

por sua vez, se mantém na própria linha do tempo, tornando-se, assim, ontológica. Se pensarmos a estrutura tonal como uma armadura de registros passados, levados ao presente por intermédio de memórias presas a uma idéia de linearidade do tempo, fica fácil corresponder à imagem-melódica a imagem-lembrança, enquanto a lembrança-pura, por promover o movimento entre presente e passado dentro de um mesmo espaço, estaria mais próxima da imagem-dissonante.

A lembrança-pura constituiria, então, um tipo de imagem específica que Bergson batiza como *imagem-cristal*, agregando na sua formação duas faces distintas, uma atual e a outra virtual, lados opostos que funcionariam como duplos ou espelhos refletores de faces contrárias. Voltando ao cinema moderno e à sua gênese poética, quando a imagem não mais se prolonga em movimento (cinema clássico) ela se torna uma unidade indivisível entre uma imagem atual, visível e límpida, e sua imagem virtual, invisível e opaca. A dissonância, portanto, promove a reunião entre o atual e o virtual, que são, por princípio de natureza formadora, distintos, mas que acabam por se juntar em uma unidade indiscernível. Deleuze classifica a imagem-cristal como um circuito estabelecido através do contato entre o atual e o virtual, um espaço entre os dois extremos que mistura e faz coexistirem o passado e o presente.

O passado está entre dois presentes: o presente que ele foi e o atual presente em relação ao qual ele agora é passado. Mas ele se constituiu não antes, e sim ao mesmo tempo que o presente que ele foi e o novo presente em relação ao qual ele é agora passado, o presente atual. Um presente nunca passaria se não fosse 'ao mesmo tempo' passado e presente; um passado nunca se constituiria se não tivesse sido antes constituído 'ao mesmo tempo' que foi presente. O passado não se constitui depois de ter sido presente, ele coexiste consigo como presente. A duração é essa coexistência, essa coexistência consigo mesma. (MACHADO: 2009, pg. 277).

3. A partitura orquestral de “O Iluminado”.

3.1 As estruturas melódicas e dissonantes em cenas.

HAMLET:

(...) ajusta o gesto à palavra, a palavra ao gesto, com o cuidado de não perder a simplicidade natural. Pois tudo que é forçado deturpa o intuito da representação, cuja finalidade, em sua origem e agora, era, e é, exibir um espelho à natureza. (SHAKESPEARE: 2004, pg. 141-142).

Um enorme lago surge em primeiro plano, suas águas escuras e cristalinas refletem uma paisagem montanhosa, logo desvelada em toda a sua plenitude pelo trajeto solitário de um carro. O veículo atravessa uma estrada, uma via sinuosa que recorta o belo cenário natural e que, às vezes, foge de nossa vista ao ser engolida pela grande quantidade de pinheiros que a ladeiam. Tudo o que se vê é registrado por uma câmera que também está em rápido movimento, capturando as imagens por um ângulo aéreo. O carro e a estrada, olhados de cima, parecem miniaturas. Somente a natureza, em sua infinita dimensão, transborda em tamanho para fora das lentes. A imagem sugere uma espécie de balé, ora aproximando a câmera do veículo, quase ao ponto de nos convidar para uma carona, ora fugindo dele para mais tarde reencontrá-lo novamente à distância. O motorista segue o seu percurso, sumindo por entradas de túneis escavados nos paredões de rocha, para depois reaparecer, já do lado oposto, sempre avançando em uma velocidade constante. Surge a neve, que agora pinta as colinas de branco, indício de que a estrada nos conduz para algum destino acima das montanhas. Como movimento final, o carro chega até uma construção imponente, o Hotel Overlook, colocando um desfecho nestas que são as primeiras tomadas do filme *O Iluminado*.

Assim como a câmera promove o avançar do veículo, nós, espectadores, somos induzidos ao mesmo movimento em relação às imagens. Uma sequência de quadros compõe o fluxo de um tempo que transcorre em direção ao futuro, colocando-nos na

posição de testemunhas de um acontecimento. O tempo que é sentido pelo avanço em progressão nos habilita a construir mentalmente estruturas que justifiquem a ocorrência do que é visto, tal qual um gatilho de um passado imaginado. A expectativa do que está por vir também é preenchida à medida que o futuro nada mais é do que a suposição de continuidade do movimento que acontece agora. A imagem vem para comprovar aquilo que a mente já construiu como repertório de memória, o que confere um estatuto de verdade ao que é mostrado. Sabemos quem somos, onde estamos e qual o nosso papel: juízes da verossimilhança de uma sequência de fatos que se prestam a reproduzir uma sensação de realidade a partir do movimento do tempo. Algo que escape a esse elo de intrigas só poderá ser tolerado caso esse “acidente” seja reportado, mais cedo ou mais tarde, a alguma disfunção do todo que o compreendia como parte constituinte. O conflito, como já vimos, está contido dentro da conformidade dos acontecimentos, surgindo apenas como pretexto para justificar o movimento que terá como função restabelecer a ordem. Essa abordagem aristotélico-racionalista inscreve o espectador como sujeito pensante em um universo organizado, resultado de uma imagem tonal que avança em progressão pela escala diatônica. As alturas melódicas, coloridas pelos mais diferentes timbres instrumentais, são como que recheios daquilo que a mente já atestou como verossímil. Dessa maneira, os diferentes naipes de uma sinfonia de Mozart trocam impressões equivalentes sobre o tema desenvolvido, em um esquema de pergunta e resposta, que articulam simetrias equivalentes ao cenário no qual o carro avança em direção ao seu destino. A paisagem que ladeia a estrada, bem como o movimento da própria câmera, agem como melodias, preenchidas por variados timbres (neve, floresta, lago etc.), que sustentam o tema principal apresentado logo de início: um carro que avança por uma via sinuosa. A concordância entre os naipes nada mais é do que variações de uma mesma forma de raciocínio, acrescentando particularidades a um movimento encabeçado por uma idéia central. O protagonista do famoso concerto para piano e orquestra nº 21, de Mozart, será sempre o instrumento solista, ou seja, o próprio piano. A orquestra dialoga com o solista através de momentos afirmativos, onde há concordância, ou então por um deslocamento da tônica pelo campo cromático da escala, o que levará a um conflito de idéias, ou a uma discordância. No entanto, o concordar e o

discordar, nesse caso, são meros artifícios promovedores de um movimento que sempre terá como desejo final o reencontro das partes na voz do seu protagonista, o piano. A câmera que acompanha o seu protagonista, o carro em deslocamento, também age por aproximações – concordâncias, e também por instantes em que as suas lentes recusam o foco no veículo, partindo para outros horizontes dentro do mesmo cenário (fuga da tônica pela escala cromática), discordâncias -, até, finalmente, voltar a encontrar o motivo principal do seu esforço: o carro que continua a progredir. Isto pode ser compreendido como a partitura das imagens iniciais de *O Iluminado*: um edifício, ainda que discreto, de blocos narrativos em forma de prosa. No entanto, tal análise não é de modo algum conclusiva e, até certo ponto, mostra-se insuficiente, tendo em vista que eliminamos um aspecto importante da composição fílmica de Stanley Kubrick, a própria trilha musical.

A música é elemento constituinte da própria imagem, agindo como importante ferramenta agregadora dos quadros, e se o que é visto em uma sequência de imagens pode adquirir o estatuto de blocos de prosa ao promover um empilhamento de ações sucessivas no tempo, a música concorda com esse mesmo expediente ao concentrar dentro do quadro respostas imediatas àquilo que a imagem tende a pedir em matéria de som. Assim, a valsa *O Danúbio azul*, de Strauss, concorda com as imagens que registram o balé promovido pela falta de gravidade da nave que se aproxima da estação espacial, em *2001, Uma Odisséia no Espaço*. O movimento circular do tempo da valsa ilustra e corrobora as acrobacias espaciais da nave e dos objetos flutuantes que desfilam dentro da cabine. A parceria entre o que é visto e o que é ouvido é mais um mecanismo de impulso narrativo que a imagem tonal faz uso para a promoção da ordem de um tempo que flui. Tal exemplo aplica-se inclusive a qualquer efeito sonoro que não seja propriamente a música, como a sincronia de ruídos e barulhos relativos a ações perpetradas e, até mesmo, em referência à fala das personagens. A *voz-off*, por exemplo, imputada como legenda épica ao desenrolar dramático das cenas, funciona como um enquadramento sonoro de encaixe complementar ao discurso imagético. Em contrapartida, a música que atua como complemento não necessariamente sublinha a imagem através de uma sincronia dentro do quadro. Eisenstein entendia o filme como um

arranjo sinfônico em que imagem e som se combinavam em relações simétricas de contraponto, conferindo à seqüência de imagens, e não somente ao quadro, um cenário de perguntas e respostas cujos personagens seriam a música e a imagem. O importante é notar que a trilha musical, incluindo os sons e efeitos sonoros, é também um importante tecido narrativo em forma de prosa que age como argamassa, preenchendo e interligando os blocos de ações, que, juntos, caminham em progressão no tempo. Por outro lado, a trilha musical que se choca com a imagem tende a provocar uma interrupção do tempo, injetando no interior da própria imagem um caos sonoro promovedor de rachaduras e fissuras entre os blocos de ações. Este último exemplo, característico da composição de uma imagem dissonante, é observado logo na primeira seqüência de imagens do filme *O Iluminado*.

Se a imagem do carro que avança pela estrada sinuosa forma uma seqüência de quadros compatíveis com uma torre composta por imagens melódicas, a trilha musical caminha no sentido inverso, mostrando-nos, pela primeira vez, que o filme será composto por um diálogo constante, que colocará em primeiro plano a crise entre as estruturas tonais de uma história em curso e a sua ruína pela dissonância de um tempo que insiste em tomar o caminho contrário ao da sucessão dos fatos. Os primeiros acordes que ouvimos, quando a primeira imagem surge na tela, são do solo do naipe de trompas do último movimento da *Sinfonia Fantástica*, de Hector Berlióz. Esse trecho é caracterizado por notas graves, fortes e longas, de marcada simetria, que inscrevem na imagem um ar de sobriedade perturbador. Até então é possível admitir alguma equivalência entre a imagem e o som, já que a imponência do cenário natural e a progressão do veículo fazem coro com um ponto de vista soturno das trompas, mas ainda assim melódico. O que subverte essa impressão, tornando a música o elemento gerador de uma imagem dissonante, é o redemoinho sonoro que será misturado por sintetizadores logo a seguir. A melodia das trompas é inundada por uma composição de vozes e sons de altura imprecisa, ora agudos, ora graves, que inserem na imagem uma tal discordância com o atributo tonal do veículo que acompanha seu trajeto, que somos obrigados a perceber que a ordem do início foi brutalmente comprometida por algo que ainda não temos como identificar. O esquema de perguntas e respostas, brindado

pela consonância timbrística dos instrumentos mozartianos, passa a ser questionado por um som disforme que não tem passado nem futuro, inscrito somente em um presente sem memória. A aresta das fronteiras bem delimitadas cede lugar para um transitar escorregadio que não marca limites, mas avança e retrocede sem deixar impressões. Esse diálogo de um fundo musical dissonante com uma imagem essencialmente melódica traduz uma partitura sinfônica essencialmente romântica, onde o indivíduo luta por uma emancipação frente às forças das instituições que o cercam. O grito de liberdade é aqui transmitido pela imagem que não mais se sustenta por seus atributos clássico-melódicos, apontando para um movimento de esgotamento racional na libertação das estruturas aristotélicas da prosa narrativa, cujo resultado será a dissonância completa do cinema experimental. Nesse sentido, *O Iluminado* é o reflexo da sinfonia de Beethoven, inscrita justamente na passagem do período clássico para o romântico. A imagem límpida do carro que avança pela estrada sinuosa compete com uma massa sonora efervescente, de forma a intercambiar instantes de lucidez com momentos de puro subjetivismo. Esse diálogo de contrários alimenta um estado de ebulição que tenderá inevitavelmente à irrupção de um grito de liberdade, assim como a entrada triunfal do coro no último movimento da *sinfonia nº 9*, de Beethoven. A sequência de imagens iniciais de *O Iluminado* é essencialmente melódica, mas já contém em sua própria formação os primeiros sinais de vapor, instaurados pela trilha musical, que a farão, no decorrer do filme, eclodir em resistência à história do tempo em curso. A entrada do coro no último movimento da sinfonia de Beethoven não o torna ausente nos três movimentos precedentes, pois é pelo acúmulo de uma energia latente, visível desde o início, que a erupção das vozes se alimenta até se tornar presente em forma de som.

As tomadas iniciais de *O Iluminado*, com o carro atravessando a estrada até a chegada ao seu destino, o Hotel Overlook, compõem o que poderíamos classificar como Prólogo do filme – uma primeira célula inaugural daquilo que será desenvolvido posteriormente. Até então, respeitando o que as imagens nos mostram, não fomos apresentados a nenhum personagem, somente presenciamos o veículo à distância, e mesmo quando focalizado em um ângulo mais próximo, o motorista não nos é revelado. Em uma

análise superficial, poderíamos concluir que a abertura do filme cumpre uma função de apresentação do cenário pelo qual a trama irá se desenrolar, um plano aberto que localizaria o espectador em determinado espaço e tempo da história. Mais do que isso, o Prólogo de *O Iluminado* convida-nos a entrar em contato com uma proposta de captação e composição das imagens – através da utilização de planos e lentes específicas – que será de fundamental importância para a compreensão do sentido poético contido na obra de Kubrick. A eliminação de personagens nas primeiras cenas não pode ser lida como um mero recurso estilístico que funcionaria como mecanismo de realce do cenário, ou de localização do espectador dentro do universo do filme. Kubrick, nestes instantes iniciais nos mostra claramente que o mundo que lhe interessa retratar compreende o diálogo de forças entre o homem e algo que lhe é nitidamente superior, algo muitas vezes propositadamente invisível aos olhos, mas, em diversos instantes, percebido e sentido pelas personagens. Também poderíamos, em uma primeira leitura, simplista em igual proporção à anterior, classificar essa entidade como o elemento sobrenatural que surge em vários momentos nas tomadas de *O Iluminado*. A falha desta interpretação não está tanto na identificação deste elemento, mas no perigo de alocá-lo longe da concretude do universo em que as personagens continuamente habitam. Dito de outra maneira, Kubrick não parece se preocupar com a distinção entre aquilo que é real e aquilo que pode ser fruto de uma mente perturbada, ou resultado de um plano diferente deste em que as imagens se formam para o alcance de todos. Uma vez que o sobrenatural convive com o real, não há a necessidade de separar para o espectador os instantes em que um e outro estarão em evidência, já que ambos são polos formadores de um mesmo cenário – sobre este assunto teceremos análises mais detalhadas posteriormente. O que é importante destacar é que a visível fragilidade das personagens de Kubrick habita na consciência que o espectador desenvolve – por conta da forma de captação e composição das imagens – ao notar que tudo o que é visto parece ser observado por alguma outra coisa – ou personagem – longe dos olhos das demais personagens do filme, e do conhecimento do espectador. Assim como Kafka consegue instaurar o sentimento de desamparo e insegurança nas suas personagens através de uma estrutura burocrática invisível e inacessível, Kubrick desperta o mesmo pavor e medo ao

dar vida a uma câmera que percorre as frestas e corredores do cenário sem nunca se revelar – um personagem invisível que está sempre prestes a surgir, mas nunca o faz, comandando os movimentos das personagens ora de perto, ora de longe. É como se pudéssemos imaginar uma sinfonia de Mozart principiando com o naipe dos violinos executando uma nota baixa, em uníssono, e em tonalidade diversa da proposta pelo tema, enquanto os sopros se encarregariam da melodia. O desenvolvimento melódico contrastaria com a idéia de algo estranho, presente, mas não resolvido, que se espera surgir a qualquer instante com força suficiente para reivindicar uma identidade e voz própria – o que acaba por não se realizar nunca. O Prólogo de *O Iluminado* contém toda essa linguagem poética que será a regra da continuação da partitura imagética do filme de Kubrick. O carro e a paisagem tornam-se pequenos frente à dimensão de um dispositivo que percorre o mundo através de um bailado próprio – é a câmera, como que dotada de vida própria e misteriosa, quem decide o que revelar e o que focalizar, diferentemente do que se observaria em um filme de proposta melódica onde a personagem direciona pelo diálogo aquilo que o espectador vê. A constatação de uma idéia de verdade pela verificação da relação entre causa e efeito é substituída pela liberdade de um mundo fora dos eixos e ainda não revelado na sua totalidade. A trilha musical e a câmera serão sempre parceiros na construção dessa força invisível e superior, elementos desestabilizadores das circunstâncias vividas pelas personagens.

Se consideramos a obra de Kubrick, vemos a que ponto é o cérebro que é encenado. As atitudes corporais atingem um máximo de violência, mas dependem do cérebro. É que, em Kubrick, o próprio mundo é um cérebro, há identidade do cérebro e do mundo, como a grande mesa circular e luminosa de 'Doutor Fantástico', o computador gigante de '2001 uma odisséia no espaço' o hotel Overlook de 'O Iluminado' (...) A identidade do mundo e do cérebro, o autômato, não forma um todo, antes um limite, uma membrana que põe em contato o fora e o dentro, torna-os presente um ao outro, os confronta ou enfrenta. O dentro é a psicologia, o passado, a involução, toda uma psicologia das profundezas que mina o cérebro. O fora é a cosmologia das galáxias, o futuro, a evolução, todo um sobrenatural que faz o mundo explodir. As duas forças são forças de morte que se enlaçam, se trocam, e em última análise se tornam indiscerníveis. A violência louca de Alex, em 'Laranja Mecânica', é a força do fora antes de entrar a serviço de uma ordem interior demente.

Em ‘Odisséia no espaço’, o autômato se estraga de dentro, antes de ser lobotomizado pelo astronauta que penetra de fora. E, em ‘O Iluminado’, como decidir o que vem de dentro e o que vem de fora, percepções extra-sensoriais ou projeções alucinatórias? O mundo cérebro é estritamente inseparável das forças de morte que furam a membrana nos dois sentidos. A menos que se opere uma reconciliação em outra dimensão, uma regeneração da membrana que apaziguasse o fora e o dentro, e recriasse um mundo-cérebro como um todo na harmonia das esferas. (DELEUZE: 2007. pg. 246-247. A Imagem-tempo).

O término do Prólogo coincide com a apresentação, ainda por meio de uma tomada aérea, do edifício do Hotel Overlook, uma construção imponente, antiga e isolada no meio das montanhas rodeadas pela neve. A partir de então, o filme será dividido em oito blocos, cada qual recebendo no seu início a indicação, através de letreiros projetados numa tela de fundo escuro, de uma ação, período, ou dia da semana. São eles, respectivamente: 1) “*The interview*” – *A entrevista*; 2) “*The Closing Day*” – *O dia do encerramento*; 3) “*A Month Later*” – *Um mês depois*; 4) “*Tuesday*” – *Terça-feira*; 5) “*Saturday*” – *Sábado*; 6) “*Monday*” – *Segunda-feira*; 7) “*Wednesday*” – *Quarta-feira*; 8) “*4 pm*” – *16hs.* Faz-se uso aqui de um recurso narrativo épico, cuja principal função dirige-se à organização dos acontecimentos em uma linha temporal. O filme se propõe a contar a história de Jack Torrance, um típico representante da classe média americana que decide abandonar a sua antiga profissão de lavador de carros para tentar provar a si próprio de que é capaz de realizar algo possível de lhe conferir orgulho próprio e, com isso, ganhar o respeito dos outros. O sonho de se tornar um escritor o leva a aceitar o emprego de zelador durante o período do inverno no Hotel Overlook, estação do ano em que o estabelecimento mantém-se fechado aos hóspedes e completamente isolado do mundo por conta do frio intenso e das rigorosas tempestades de neve. O cenário de isolamento representaria a ocasião perfeita para que Jack colocasse à prova o seu novo talento. O filme, ao fazer uso de divisores de blocos dramáticos, exatamente como os movimentos de uma sinfonia, ao mesmo tempo em que interrompe o fluxo do encadeamento das cenas para anunciar explicitamente o término de algo e o início de outra sequência de acontecimentos, instaura uma mecânica que o liberta definitivamente de uma equivalência com qualquer pretensão realista de adequar as imagens a uma prova verídica da procedência dos fatos narrados. Na própria estrutura

elementar da organização das cenas, Kubrick nos mostra que a sua investigação está longe de passar pelo verdadeiro como instância de suporte de condição realista do mundo. Suas figuras humanas e o universo em que habitam são críveis aos olhos do espectador, não por uma corroboração de qualidades verificáveis dentro do mundo concreto, palpável e real; antes, as imagens funcionam como gatilho para experiências sensoriais, muitas vezes decorrentes de um estado de alucinação fantástica, que não são distantes daquilo que move ou interessa as qualidades presentes em suas personagens e, portanto, passíveis de preenchimento humano. Os oito blocos narrativos, incluindo o Prólogo, podem ser considerados como ancoradouros melódicos-tonais nos quais a história circula. No entanto, mesmo embora essa divisão possa traduzir uma sequência linear de fatos – a história caminha desde a chegada de Jack ao hotel até os fatos decorrentes dessa estada solitária –, não podemos esquecer que Kubrick a todo instante nos coloca em uma posição instável dentro de um universo no qual não temos qualquer controle; a força dessa “entidade” ou força invisível que não cansa em nos espreitar (a nós e aos personagens do filme) não nos permite “entrar” no fluxo dramático da trama como um espectador de qualquer outro filme de característica melódica e tonal (imagem-movimento / cinema clássico). Kubrick faz uso da divisão épica dos quadros como mais uma ferramenta dessa força enigmática que decide o que devemos ver e sob qual perspectiva – nunca conferindo a nós um caminho seguro que seja capaz de antecipar aquilo que veremos na próxima cena, ou na próxima tomada.

A) Bloco I – “A Entrevista”.

Após as sequências de imagens que formam o Prólogo de *O Iluminado*, a tela escurece para anunciar o início do primeiro bloco dramático do filme. É neste momento que conhecemos pela primeira vez a figura de Jack Torrance, inicialmente adentrando o hall do imponente hotel, para depois se dirigir à sala do administrador do estabelecimento. O encontro entre Jack e Mr. Ullman é o que dá o título ao bloco inicial: “A Entrevista”. O diálogo entre ambos constitui uma perfeita articulação melódica das imagens, que agem em uma estrutura tonal ao registrar ambas as personagens em plano americano (plano médio).

É justamente a etapa de formação dos alicerces da torre, instante em que se faz necessário o entendimento das circunstâncias que aproximam tais personagens, bem como uma apresentação mais pormenorizada acerca do caráter e motivação de cada um. As imagens, portanto, funcionam como um suporte para a troca de informações articuladas pelo texto dramático, seguindo o argumento de cada personagem pela mudança de planos e contraplanos. Imagem e texto concordam e se encontram para induzir o espectador a uma compreensão exata daquilo que se pretende informar. Perguntas e respostas que respeitam um modelo similar ao discurso articulado pelos instrumentos integrantes de uma sinfonia clássica, reunindo dentro de um mesmo registro de espaço e tempo um diálogo sonoro que caminha em direção a um entendimento. A cena revela o contexto de uma entrevista de emprego em que é discutida a possível contratação de Jack para a função de zelador do hotel Overlook no inverno que se aproxima. Mediante esse pretexto, a cena encarrega-se de explicitar a constituição psicológica de um homem solapado pela consciência de uma vida destituída de qualquer desafio, uma vez que a ocupação como funcionário de um lava-rápido já lhe é motivo suficiente para se enquadrar dentro de uma rotina estafante, combinada com pouco ou nenhum reconhecimento. Ao mesmo tempo, em observação as atitudes e argumentos de Jack, temos a sensação de que o protagonista, a despeito do seu ímpeto pela transformação, pouco poderia encontrar alívio para sua angústia em um ofício cujos atributos exigidos para algum sucesso demandariam um repertório mais elaborado de formação cultural, fato que a personagem visivelmente não apresenta. Um novo fracasso, portanto, não seria algo longe da previsibilidade. Enquanto a entrevista se desenvolve, a imagem passa em um movimento de fusão para outro cenário, ocorrendo uma mudança de espaço, mas preservando a unidade temporal – as duas situações, embora alocadas em diferentes ambientes, estão ligadas pelo mesmo instante de tempo. O novo cenário que vemos é a casa de Jack, onde estão Wendy e Danny, esposa e filho de Jack, tomando o café da manhã e conversando sobre as chances do pai em conseguir o emprego no hotel e de toda a família se mudar para o local no inverno que se aproxima. A casa, de dimensões e acomodações simples, confirma-nos a razão social de Jack, já apontada no Prólogo do filme quando um carro popular percorre as curvas da estrada que levam ao Overlook. O assunto

da conversa entre mãe e filho gira em torno da recusa de Tony, o amigo imaginário de Danny, em ir morar no hotel, caso o pai receba a resposta positiva à solicitação de emprego. O que parece uma brincadeira ingênua de um menino, que empresta a própria voz ao dedo indicador, simulando a fala do seu companheiro invisível, será uma informação importante para compreender em que medida a estrutura de diálogos tonais virá a ser redimensionada e transformada em um novo canal de formação das imagens. Após este breve trecho, a imagem volta para a situação da entrevista que prossegue com o administrador, relatando o que consiste a função de zelador do hotel Overlook. A célula temática do filme, ou seja, o conteúdo de informação que será inicialmente apresentado por um naipe da orquestra e posteriormente desenvolvido pelos demais instrumentos, isto se considerarmos uma sinfonia de princípio melódico-tonal, será apresentada nesta segunda tomada de imagens. O representante do hotel alerta Jack a respeito de um fato ocorrido no passado, em algum inverno dos anos setenta, em que um outro zelador, de nome Delbert Grady, fora igualmente contratado para exercer o mesmo ofício que Jack ora pleiteia e, por alguma razão desconhecida – que as autoridades sugerem ter sido resultado do efeito causado pelo longo período de isolamento -, enlouquece e mata toda a família que o acompanhava dentro do hotel. Duas filhas pequenas e a mulher são assassinadas brutalmente com um machado, enquanto Grady encarrega-se de por fim à própria vida com uma espingarda. O filme, portanto, reúne em poucas tomadas de cenas, informações que são traduzidas em forma de imagens a serviço de uma compreensão dramática do texto das personagens – transformando o diálogo entre os planos em recortes precisos do rosto do ator, de maneira a assegurar uma clareza do discurso. As imagens transitam de uma personagem a outra em cortes de plano e contraplano como válvulas desencadeadoras de perguntas e respostas. Neste ponto, com os dados oferecidos nos primeiros dez minutos do filme, o espectador já consegue reunir para si um conjunto de informações suficientes para se munir de algumas expectativas do que estará por vir no transcurso dramático do filme. A imagem destinada à qualidade tonal está a serviço desse anteparo informacional em que a clareza do que é dito depende de um registro do espectador para que ele próprio, com o seu manancial de expectativas, consiga agir como um elemento ativo dentro do filme, esperando completar

com a memória do que lhe foi oferecido aquilo que o filme pretende lhe apresentar. A satisfação dessas expectativas, ou exatamente a frustração e a surpresa de novos fatos e acontecimentos, é que vai dar forma ao movimento musical que preencherá todo o andamento do filme. As imagens tonais são sempre aliadas da música no sentido em que ambas trabalham para dar forma ao invisível ao gerar e frustrar expectativas. É exatamente essa troca de polaridades entre o filme e o espectador, um espaço intermediário entre um e outro, que formará o terreno tonal por onde o espectador encontrará seu papel criativo.

Vamos aos fatos que até agora já temos como informação:

- a) Jack pretende candidatar-se ao emprego de zelador de um hotel durante o inverno, período extenso – mais de três meses - no qual o estabelecimento permanece vazio, sem hóspedes e isolado do restante do mundo.
- b) Jack dirige-se até o hotel para uma entrevista como o administrador do empreendimento, instante em que recebe a advertência de que o emprego pode ser muito árduo e difícil para algumas pessoas, tanto pelo motivo referente ao isolamento provocado pelo frio e a neve, quanto pelo fato de no passado o hotel registrar uma tragédia com um de seus zeladores, que, devido provavelmente às condições solitárias e adversas da situação, acabou por enlouquecer e cometer crimes terríveis.
- c) Na casa de Jack, Danny diz para a mãe que o seu amigo imaginário, Tony, não gostaria de ir morar no hotel Overlook. Ainda não há justificativas para tal argumentação.

O bloco da entrevista continua e a sequência seguinte, após o segundo diálogo entre Jack e o administrador, registra novamente a casa da família Torrance, onde Danny está defronte ao espelho do banheiro conversando com o seu amigo imaginário, Tony. O menino reproduz a voz de Tony, alterando o seu próprio timbre para nos dar a impressão de uma conversa travada entre duas pessoas. Danny questiona Tony a respeito da expectativa

do pai conseguir o emprego no hotel, ao que Tony responde dizendo que Jack acabara de ser admitido. A cena seguinte, ainda na casa dos Torrance, mostra Wendy atendendo a ligação do marido que confirma aquilo que Tony previra. A cena de Danny nos oferece outra informação importante. Tony, seu amigo invisível, ganha outra conotação, já que aquilo que pensávamos ser apenas uma brincadeira infantil agora adquire outra qualidade, uma vez que Danny parece desenvolver algum dom paranormal de prever situações ou enxergar aquilo que a maioria não consegue ver. Esse novo encontro entre Danny e Tony é preenchido por outro elemento, um acorde sonoro de altura imprecisa, semelhante ao registrado na tomada em que o carro atravessa as montanhas em direção ao hotel. O tom sinistro da música contrasta com a limpeza melódica da imagem, que ainda funciona sob os anteparos tonais. Os acordes, no entanto, aparecem pela primeira vez como um recurso de ruptura com a sequência linear da organização espaciotemporal. Logo após a conversa de Wendy com Jack pelo telefone, vemos novamente Danny no mesmo cenário anterior, pedindo a Tony uma explicação que justifique a insistência do amigo em recusar a ida ao hotel Overlook. Nesse instante a música cresce e o que presenciamos é a imagem de um hall que é aos poucos inundado por uma enxurrada de sangue através das portas de dois elevadores. A curta cena, registrada em poucos segundos e através de uma câmera lenta, prossegue até que todo o cenário seja inundado pelo sangue, a ponto de a enxurrada carregar os móveis do ambiente e escurecer toda a tela. No movimento seguinte, ainda sob os acordes dissonantes da música, vemos um flash da imagem de duas meninas esquartejadas em um corredor, intercalada com outro flash do rosto de pavor de Danny em close, impresso à frente de uma tela de fundo escuro. Todo esse quadro final reverbera no espectador como um ouvinte que registra o som dissonante de uma nota até então sublocada por entre o diálogo melódico dos instrumentos. As imagens passam a vibrar dentro de um novo registro, o sensível, não mais o informativo, chamando à evidência a nota atonal que até então se escondia por entre a clareza dos quadros tonais. Dessa forma termina o bloco inicial do filme, em uma mistura de qualidades tonais e dissonantes, sendo a dissonância apresentada pela composição sonora. A música, antes de funcionar como um simples pano de fundo de acréscimo ao horror trazido pelas imagens, age como elemento de fissura do

tempo, capaz de trazer ao espectador um plano de imagens que não pertencem à sequência linear dos acontecimentos e reelaborar uma nova conduta que será desenvolvida ao longo de todo o restante do filme, a mistura de espaços e tempos, passado e presente, tudo dentro de um mesmo ambiente, o hotel Overlook – um espaço híbrido de encontro de planos. As imagens finais deste bloco temático são materializações de visões trazidas pelo dom paranormal de Danny, um personagem que faz a ponte entre a costura tonal das imagens e a dissonância, que nesse primeiro caso é sugerida – e depois acompanhada pelas novas imagens – através do enquadramento sonoro proposto pela música. Terminamos essa primeira análise com mais uma informação importante para o prosseguimento da nossa investigação sinfônica da obra de Kubrick:

d) Danny é o personagem que nos esclarece os horrores ocorridos nas dependências do Overlook. É dentro desse cenário que Jack, um homem que demonstra uma instabilidade emocional relacionada à sua auto-estima, irá habitar com a sua família. A expectativa de quem assiste à projeção está plenamente preenchida: Jack, ao aceitar o emprego, reconstitui os passos de uma história trágica do passado, agora revivida pelo dom paranormal de Danny. Resta saber como a família Torrance irá lidar com essa situação, bem como imaginar o que o rastro do passado deixou impresso nos corredores do Overlook.

B) Bloco 2 – “O dia do encerramento”.

O segundo bloco dá continuidade ao movimento da história ao recuperar a tomada do veículo de Jack atravessando as estradas em direção ao Overlook, agora com toda a família dentro do carro, todos em mudança para ocupar o novo lar nos próximos meses do inverno. A imagem corta para o interior do veículo onde acompanhamos em um único plano de câmera, reunindo Jack, Wendy e Danny, uma conversa entre pai e filho. Novamente a imagem articula um suporte de registro informativo para sermos apresentados a uma nova característica de Jack, a de um certo desdém ou descaso para com o filho. Parece-nos que o pai não hesita em devolver uma resposta seca ao desejo do filho em

comer algo, lembrando-o de que o menino deveria ter tomado o seu café da manhã antes de sair de casa. Na sequência, o pai também não mostra nenhuma cautela ao contar a Danny a respeito de um caso ocorrido naquelas montanhas, onde surpreendida tempos atrás por uma avalanche de neve, uma turma de viajantes foi obrigada a recorrer ao canibalismo para manter-se viva. Wendy lança uma advertência para Jack, sugerindo que o teor da conversa poderia impressionar o garoto, ao que Danny retruca dizendo para a mãe não se preocupar, habituado que está a programas de televisão que tratam do assunto. A imagem mais uma vez registra uma tomada aérea do carro, dessa vez pontuada pelos acordes graves da música. Um flash da fachada do hotel já é o signo que nos faz entender que a viagem chegara ao fim, para logo em seguida sermos levados para dentro das dependências do Overlook. Jack está sozinho, sentado no sofá, esperando no hall a presença de Stuart Ullman. Quando o administrador chega, inicia-se uma organização das imagens em montagens paralelas, onde, em uma das sequências, temos um conjunto de cenas nas quais o administrador do hotel percorre as dependências do Overlook, apresentando o cenário que virá a ser a residência dos Torrance nos meses seguintes. Enquanto isso, temos outro conjunto de cenas em que a personagem de destaque será Danny. Após o encontro inicial entre Mr. Ullman e Jack, a conversa entre os dois sugere o início do caminho de reconhecimento, ao que Jack pontua dizendo que seria melhor reunir toda a sua família para participar do percurso. É então que a imagem corta para o salão de jogos, onde Danny brinca arremessando dardos no alvo fixado na parede. O menino está sozinho, enquadrado por um plano americano. Quando Danny se prepara para recuperar os dardos arremessados na jogada anterior e dar início a uma nova tentativa, ouvimos o ressoar de uma nota aguda, vibrando em uma constância perturbadora que nos remete a um registro atonal. Danny, já com os dardos na mão, vira-se de imediato para um canto da sala, gesto acompanhado por uma aproximação brusca do foco da câmera (movimento que recebe o nome de “chicote”) para registrar a expressão do garoto em close-up. Novo corte de imagens, e agora vemos, pelo eixo das costas do menino, as figuras de duas meninas gêmeas estáticas, as mesmas que apareceram esquartejadas, em flashes de memória, durante a conversa com Tony. Ambas olham diretamente para Danny. Esse instante do filme nos diz muito a respeito do

tratamento poético que virá a ser utilizado a partir de então. Pela primeira vez, vemos um movimento de câmera que destoa de um recorte realista do registro das imagens, verificando que a linguagem da narrativa tenderá a um afastamento progressivo dos vínculos sensório-motores, isso porque a aproximação abrupta do foco ao rosto de Danny não traduz um esforço de tornar mais nítidas as expressões do menino – isso se adequaria ao campo melódico-tonal que se ocupa principalmente em distribuir com clareza as informações em diálogos bem amarrados -, mais do que isso, esse simples movimento de câmera alerta-nos de que há alguém por trás das imagens que explicitamente se faz presente pela própria câmera que registra aquilo que acontece. Um “Eu-câmera”, consciência do próprio diretor, que nunca se torna evidente, mas, em igual medida, nunca deixará de ser visível através da condução do olhar. Além disso, é a primeira vez que vemos a materialização espacial, em um plano até então tido como concreto-realista, de duas figuras nitidamente pertencentes ao universo da clarividência de Danny, bem como do passado-memória do hotel Overlook. Juntam-se, portanto, em um mesmo lugar, esferas de tempos diversos que não reclamam por uma alteração do espaço para fazerem-se notar. Kubrick nos mostra que as dependências do Overlook não respeitam uma verdade naturalista dos fatos, antes disso, o velho hotel dá margens a um terreno poético onde as imagens se configuram como existência concreta a partir de um palco híbrido; a consciência mistura-se ao inconsciente, o sonho com a realidade. Essa aposta na quebra das amarras sensório-motoras abre caminho para a imagem dissonante – aqui desperta pela música atonal, seguida pelo movimento “chicote” da câmera – substituindo aos poucos a necessidade do entendimento da história para um experimentar sensível das imagens e sons.

Após a breve cena entre Danny e as meninas, novamente ajustamos o tempo no seu curso linear para encontrar Jack e Mr Ullman em sua volta de reconhecimento pelas dependências do Overlook. Voltamos ao registro melódico-tonal. Primeiro, temos a apresentação do quarto de dormir do casal e de Danny para, depois, deslocarmos as imagens para os jardins externos do hotel. Essa cena, feita sempre com a câmera acompanhando o caminhar das personagens, traz para o espectador algumas informações

complementares acerca da história do antigo estabelecimento, dentre elas uma lenda que afirma que o local da construção fora alvo de uma disputa violenta entre os índios da região – que o tinham como um cemitério sagrado - e os empreiteiros da obra. Com a vitória dos agentes comerciais, o edifício acabou amaldiçoado pelos antigos habitantes, fato que poderia justificar as estranhas aparições que já tivemos a oportunidade de ver.

O bloco dramático tem prosseguimento com Mr Ullman apresentando ao casal Torrance o veículo de neve “Snow-cat”, único transporte capaz de retirar os ocupantes do hotel para fora da região durante o inverno. Tal registro de cena será um dado importante a ser resgatado na memória do espectador, uma vez que o filme irá caminhar para um extremo em que uma fuga de emergência se fará necessária. Dado que nos chega através de uma imagem unicamente dedicada à compreensão do texto dramático travado entre as personagens da cena – um quadro estático, recortado de maneira a reunir numa mesma unidade de tempo e espaço as figuras envolvidas no diálogo, tal qual um som límpido de algum instrumento já apresentado ao ouvido do espectador, nota que aparece para ser compreendida em uma altura definida, sem ruídos que atrapalhem a sua conexão com os demais naipes da orquestra. Em seguida, a imagem corta para Wendy e Danny, que estão na companhia do chefe de cozinha do hotel, Dick Hallorann, que apresenta aos dois as dependências das áreas de serviço do Overlook. O lugar é realmente enorme, constatação corroborada por Wendy durante o trajeto, fato observado por uma câmera que caminha pelo espaço no ritmo dos passos das personagens. A cena ganha em importância, e novamente temos a figura de Danny como destaque, quando, ao apresentar os mantimentos estocados no armazém do estabelecimento, Mr Hallorann parece estabelecer um diálogo silencioso entre ele e o menino. Sem que ambos abram a boca, os dois conseguem se comunicar através de uma leitura de pensamentos, tudo isso indicado por uma voz-off do chefe de cozinha que se sobrepõe às palavras ditas por ele a Wendy durante a apresentação dos alimentos dispostos no local. Assim, temos duas cenas que ocorrem ao mesmo tempo, sem que haja a interrupção de uma para que a outra entre em evidência. A imagem, nesse momento em que as duas situações convergem, desacelera seu ritmo até alcançar uma

lentidão distante do realismo até então defendido. É nesse momento que ouvimos mais uma vez soar a nota aguda, a mesma anunciadora da dissonância que reconhecemos em instantes anteriores. A voz-off do chefe de cozinha, aquela dirigida em pensamento a Danny, surge impregnada de eco enquanto ambos estabelecem um contato visual. O talento paranormal de Mr Hallorann, igualmente correspondido pela habilidade do menino, já nos é sugerida, mesmo que brevemente, na tomada anterior em que o funcionário do hotel descobre, sem que ninguém o informe, o apelido que os pais deram a Danny, “Doc”. A cena seguinte, ainda dentro dessa mesma unidade dramática de tempo e espaço, mostra-nos uma conversa particular entre Danny e Mr Halloran, ambos sentados numa mesa próxima, em que o homem esclarece ao garoto a respeito do dom especial que os dois apresentam, chamando de “iluminados” as pessoas que desenvolvem essa mesma característica. O tom da conversa é grave, já que há nitidamente uma preocupação do funcionário com aquilo que o menino possa vir a entrar em contato dentro do hotel Overlook. Dessa forma, somos levados a crer que a tragédia ocorrida em anos anteriores permanece de alguma forma viva e presente, o que confirmaria o temor de Tony em aceitar a mudança de Danny com toda a família para o local. Mais uma vez temos a sensação de que há algo escondido nos becos dos corredores do hotel, alguma força que parece advir do crime perpetrado pelo antigo caseiro, mas que nunca é visível aos olhos. A imagem, nesta cena, trabalha numa estrutura simples de plano e contraplano, e novamente somos direcionados para absorver informações importantes a partir do teor dramático das falas das personagens. Como término dessa segunda unidade, ainda na mesma cena, Mr. Hallorand explica ao garoto que o passado deixa rastros que só as pessoas iluminadas conseguem ver. Essa simples lição, aparentemente destinada a uma compreensão dos fatos apresentados na história, poderia ser ampliada a um entendimento do cinema defendido por Kubrick, um espaço onde as imagens não se destinam somente a verificar ou creditar verdade ao plano concreto do real, mas, em acréscimo a isso, a permitir o embaralhar de referências. Kubrick promove uma imagem-vidência, não se contentando com uma narrativa restrita a fatos a serem compreendidos e registrados num tecido de tempo linear. Todos, em alguma medida, somos convidados a experimentar a “iluminação” de um cinema de base essencialmente poética. O bloco termina com o seguinte diálogo:

Danny – O que há de errado com o quarto 237?
Mr. Halloran – Nada! Fique fora do quarto 237!

C) Bloco 3 – “Um mês depois”.

O bloco inicia-se ao indicar a passagem de tempo. Transcorreu-se um mês inteiro desde o encerramento das atividades no hotel, o que nos leva a deduzir que os primeiros trinta dias de inatividade do estabelecimento decorreram sem maiores problemas para a família Torrance. A fachada do hotel aparece em um flash de imagem, um quadro que é preenchido pela totalidade do prédio junto com a natureza ao seu redor. É um entardecer de um dia de inverno, ao fundo ouvimos o uivar de um coiote e no topo do telhado uma fina fumaça sai da chaminé. Essa simples imagem traduz um sentido claro, o lugar está vazio, o eco do uivo do animal propõe um enquadramento sonoro de abordagem semelhante, não há qualquer voz, ruído ou movimento que possa quebrar o sossego de um entardecer nas montanhas cercadas pela neve. O silêncio, ou a quase ausência de sons, também implica em uma construção musical, dessa vez representando uma condição de estabilidade, de aparente equilíbrio entre os naipes de uma orquestra. A imagem corta para dentro do Overlook, e agora presenciamos a mesma sensação de solidão e isolamento, abordada sob perspectiva diversa, em uma das cenas mais emblemáticas de *O Iluminado*. Danny está passeando com o seu triciclo pelos corredores do hotel, em um movimento inteiramente registrado por uma câmera que acompanha o garoto sempre por trás, numa distância constante e próxima, e na mesma velocidade em que o menino avança. Esse recurso, de uma simplicidade inquietante, reconhece a magnitude das dimensões do espaço a partir do ressoar das rodas do triciclo nas diferentes superfícies em que toca, ora o tapete do grande hall, ora a madeira do piso ou, então, os azulejos do corredor que dá acesso à área de serviço. O som ecoa nas paredes e estruturas internas do recinto, construindo a imagem de um ambiente majestoso e de grande proporção, ainda que não visto em sua completude pelo nosso olhar. O som, neste caso, não simplesmente completa a imagem, ele a cria a partir das suas referências – o invisível torna-se visível pela sugestão sonora e musical. Ao mesmo tempo, a câmera que acompanha Danny provoca um estranhamento em relação ao

ponto de vista daquele que registra o que acontece. Sabemos que a situação não é vista pelos olhos de Danny, uma vez que ele está de costas e indiferente ao olhar que o persegue; em contrapartida, a câmera também não está ausente, em algum ponto neutro e somente disposta a compreender o que circula ao seu redor. A câmera, antes disso, age como uma personagem, alguém a quem não fomos ainda apresentados, mas que supomos ter relação com o passado sinistro das memórias vividas nas dependências do hotel. A força da sequência é tamanha, que temos a impressão de que não é Danny quem tem o controle sobre o espaço em que avança, mas é o próprio lugar que o empurra para continuar o seu percurso. Assim, chegamos a uma possível conclusão que parece corresponder ao entendimento desse personagem invisível que espreita a todos que ocupam o Overlook. O espaço, nas suas dimensões e memórias, é o protagonista do filme, escolhendo o que registrar e como incluir as personagens em suas dimensões. Jack, Wendy e Danny são, portanto, figuras pequenas frente a uma força de tamanho superior, não visível, mas fazendo-se sempre presente através do dispositivo da câmera, passando a representar o olhar do próprio diretor como escolha poética. Esta mesma relação de inferioridade, solidão e confinamento, é aquela que reconhecemos desde o princípio do filme quando vemos o carro de Jack atravessando, solitário, a grandiosidade de uma paisagem que o cerca. Ao transportar o controle do olhar para o hotel, para uma construção e não para o ponto de vista de algum personagem humano, Kubrick dá voz a uma linguagem poética próxima daquela trabalhada por Kafka. Ambos os artistas, Kafka na literatura e Kubrick no cinema, não pretendem simular cenários improváveis para que deles se instaure algum universo onírico, mas, antes, partir do real para então decifrá-lo em sua fragilidade, em suas próprias fronteiras de credibilidade que antes imaginávamos conhecer. Aquilo que é invisível, a câmera-personagem de Kubrick e a burocracia das instituições em Kafka, ganha relevo quando os padrões de confiança daquilo que imaginávamos corriqueiro são colocados em cheque por alguma crise. O personagem “iluminado” de Danny, bem como Gregor Samsa, de “A Metamorfose”, são, ambos, personagens que convivem com alguma qualidade que os torna especiais e que, como consequência, acaba por distanciá-los da normalidade. O dom paranormal de Danny e o estado extracotidiano de Gregor fazem com que aquilo que estava

nos eixos caminhe para um desajuste, redimensionando a concretude do real em um novo contexto fantástico. Dentro de uma sinfonia clássica, surge uma nota que destoa da tonalidade vigente; esta nota, antes domesticada por uma estrutura melódica capaz de abafá-la, agora ganha fôlego suficiente para embaralhar toda a ordem que até então havia sido edificada.

O bloco dramático tem prosseguimento quando abandonamos Danny e o seu triciclo, e a imagem corta para o quarto do casal. Novamente a câmera-personagem silencia para readquirir características tonais-melódicas, um ponto de vista neutro capaz de registrar uma conversa entre Wendy e Jack. A cena é breve, mostrando Wendy acordando o marido ao lhe trazer o café da manhã na cama. São onze horas da manhã, fato que surpreende Jack, que desejara acordar mais cedo para tentar praticar alguma idéia do seu romance na máquina de escrever. Wendy questiona a respeito do progresso do marido na sua criação, ao que ele responde que até agora não tivera qualquer resultado que o agradasse. A imagem corta para o close da máquina de escrever, no hall do hotel. A máquina está abandonada na mesa, com um cinzeiro ao lado dando apoio a um cigarro ainda aceso. Ouvimos um barulho seco ao longe, como pancadas, então a imagem abre e reconhecemos Jack arremessando energicamente uma bolinha de tênis numa das paredes do recinto. O som novamente é representativo para a formação da imagem do lugar, reverberando o contato da bolinha na parede como um eco que preenche todos os cantos da enorme sala. Pela primeira vez, é possível imaginar que há algo perturbando Jack, afinal, seu comportamento parece, no mínimo, estranho. A cena é interrompida e em montagem paralela, dentro de uma mesma unidade de tempo e lugar, acompanhamos Wendy e Danny explorando o grandioso labirinto erguido nos jardins externos do Overlook. Ouvimos, então, pela primeira vez, o terceiro movimento do concerto para percussão e celesta do compositor Bela Bártok. A música tem conotação atonal, uma conversa entre os instrumentos que parece reunir acordes distantes de algum entendimento, mas que imprimem uma sensação de escuta perturbadora. A imagem volta a repetir a mesma qualidade daquela observada na perseguição ao triciclo de Danny. Ambos, mãe e filho, parecem ora seguidos por algo que

se movimenta por detrás, ora guiados pela câmera que os atrai para um caminho que ela própria inaugura. A imagem, a partir de agora sempre preenchida com a música de Bártok, entra em fusão para recuperar Jack vagando por um dos salões do hotel. Seu comportamento nos parece ainda mais desequilibrado, impressão confirmada quando presenciamos um último arremesso da bolinha para o vazio de um dos corredores, gesto sublinhado pelos acordes da música. A confusão mental de Jack, talvez consequência de um lapso de criatividade que o impede de escrever, é confrontada com Wendy e Danny, que também estão perdidos dentro do labirinto. O estado emocional confuso do zelador promove um encontro entre as três personagens em outra tomada marcante do filme. Ainda com a música atonal de Bártok ao fundo, Jack se aproxima da maquete do labirinto que há no hall do hotel – uma reprodução exata, em tamanho miniatura, do espaço onde estão Wendy e Danny. Ao se debruçar no exame do objeto, a câmera focaliza a maquete e dentro dela encontramos, também em tamanho reduzido, a figura diminuta de Wendy e Danny já no centro do labirinto. A imagem, portanto, transporta o que ocorre fora do hotel, nos jardins externos, para dentro do alvo do olhar de Jack. É como se esse personagem-câmera, representante das intimidades inscritas nas memórias do Overlook, emprestasse num instante o seu olhar para a mente embaralhada de Jack. A imagem corta para o exterior do hotel e o bloco se encerra quando um acorde de música pontua o término do passeio de mãe e filho, agora já na parte central do labirinto.

D) Bloco 4 – “Terça feira”.

O quarto bloco inaugura uma nova condução das situações dramáticas em que o tempo entre cada unidade estará, a partir de agora, entrelaçado por períodos cada vez mais próximos, não mais recorrendo a grandes elipses para costurar o tecido narrativo. Isso indica um ritmo mais ágil das cenas, propondo, inclusive uma dinâmica de maior mistura entre as estruturas tonais e dissonantes, tendendo para a prevalência desta última à medida que o filme avança da sua metade para o final.

Vemos novamente a fachada do Overlook, agora ao anoitecer, com o mesmo uivo do coiote ao fundo. Dessa vez a neve parece se adensar nas cercanias do edifício e fortalecer a sensação de isolamento que o quadro anterior já transmitia – o lusco-fusco da paisagem, indicando a proximidade da escuridão total, também é outro elemento que sublinha o silêncio de um cenário distante do resto do mundo. A imagem corta e encontramos Danny em seu triciclo, passeando por um dos corredores acarpetados do hotel. A cena repete a que vimos anteriormente, com uma câmera perseguindo o garoto em seus movimentos. Cada vez mais fica-nos claro que Kubrick investe na construção de uma narrativa em que suas personagens aparecem perdidas dentro de um espaço cujas dimensões são difíceis de delimitar. A cena do labirinto, onde acompanhamos nitidamente a tentativa de Wendy e Danny em encontrar algum caminho que os conduza para fora, faz uma transposição imediata aos corredores traçados pela arquitetura do Overlook. O hotel também é um labirinto, formado por esquinas e becos não visíveis, espaços e nichos que escondem revelações de memórias de histórias do passado. Em alguma medida, todos estão tentando se localizar, desde Jack com sua busca por uma grande ideia que o faça vingar como escritor, até o simples caminhar de alguém que espera encontrar uma saída ao mudar de direção. Não nos resta dúvida alguma, o verdadeiro protagonista de *O Iluminado* é o próprio Overlook, personagem que espreita e observa os seus inquilinos, tudo isso pelo olhar de uma câmera poética, investida de uma qualidade dissonante que aborta o tempo no seu fluxo realista para resgatar imagens e sons de memórias vividas.

Danny continua o seu trajeto no triciclo. Durante o percurso do garoto, em algum ponto, começamos a ouvir novamente o terceiro movimento da sinfonia de Bartók. A música pontua a passagem do menino pelo quarto 237, justamente o aposento que Mr Hallorann fizera questão de lembrar a Danny para que se mantivesse afastado. O garoto ralenta a velocidade do triciclo até pará-lo por completo. Ele se levanta do brinquedo e confere o número do quarto. A essa altura sabemos que o lugar deve guardar algum segredo relacionado à tragédia do antigo zelador ou algum outro fato de igual gravidade. Danny se aproxima da porta e tenta abri-la. Está trancada. Volta para o seu triciclo e se afasta

rapidamente do local. A música, que preenche toda a sequência, estabelece um diálogo tão preciso com a imagem a ponto de termos a impressão de que a melodia advém da voz do próprio quarto 237. Nesse caso, o hotel faz-se ouvir para conseguir a atenção de Danny para aquilo que interessa, a ele, hotel. Nunca é demais lembrar que Kubrick não utiliza a música como um simples recurso de composição ao pano de fundo da imagem, ela é a própria imagem que se cria pela pontuação sonora, um enquadramento que se forma fora do alcance da visão, o que confere ainda mais força a esse protagonista invisível, mas presente na forma de se relacionar com as demais personagens.

A imagem interrompe e situa-se agora no salão do hotel, onde presenciamos Jack trabalhando na máquina de escrever. O ruído das teclas do equipamento ecoa por todo o cenário. A imagem trabalha com uma profundidade de campo que inclui Jack, de costas, próximo à câmera, enquanto o restante é ocupado pelo portentoso ambiente, espaço que diminui a figura da personagem, enquanto valoriza a dimensão do Overlook. No mesmo plano, vemos Wendy entrando ao fundo, também uma interferência pequena frente ao tamanho do quadro. Jack nota a mulher que se aproxima e interrompe o seu serviço, arrancando a folha da máquina antes que ela possa conferir o que ele estava escrevendo. A esse gesto temos uma pontuação sonora, um acorde que justifica a decisão de Jack em interromper a tarefa a que até então se dedicava. Wendy sugere ao marido um passeio na neve para mais tarde, mas a resposta que recebe é uma sequência de agressões verbais, já que a interrupção da mulher fizera com que o zelador perdesse a concentração para a continuidade do árduo trabalho. Pela primeira vez vemos Jack perder o controle, fazendo-nos crer que aquele homem pacato da cena inicial, na entrevista com Mr. Ullman, também compreende uma personalidade explosiva, capaz inclusive de agredir a mulher. A cena termina com Jack expulsando Wendy do recinto com mais uma forte repreensão. A imagem corta para o exterior do hotel, com Wendy e Danny já brincando na neve. Durante a sequência, surge a mesma trilha musical que faz ressoar a nota aguda, elemento anunciador da dissonância na imagem. Com uma fusão, a cena volta para o interior do Overlook e dessa vez Jack aparece com o rosto em close, com expressão estática, foco perdido em

algum ponto no horizonte. O zelador está nitidamente alterado, uma imagem que traduz uma perturbação ainda incompreensível, talvez resultado da sua ausência de idéias para realizar o tão sonhado desejo de se tornar alguém importante, ou, então, uma consequência direta da ação do Overlook, que faz rememorar a antiga história trágica do funcionário que enlouquecera, para depois matar a família e a si próprio. A imagem transita entre o cenário externo tomado pela neve branca, imprimindo uma cor cuja claridade machuca os olhos, para o rosto de Jack, tudo isso amarrado pelo acorde musical, elemento sonoro que relacionamos cada vez mais com o retorno das influências do passado sombrio do Overlook.

E) Bloco 5 – “Sábado”.

Somos informados pelo letreiro impresso na tela escura de que os dias da semana se passaram até chegarmos ao sábado. A música do final do bloco anterior não é interrompida para abrir a nova unidade dramática, agora, ao contrário, é ela quem faz a costura entre ambas. Quando a imagem surge, observamos pela terceira vez a fachada do Overlook, neste momento, no entanto, o hotel está praticamente enterrado sob a neve, reforçando ainda mais a impressão de clausura das personagens e da própria edificação. Do flash da fachada do prédio a imagem corta para um breve registro de Jack no salão, trabalhando com sua máquina de escrever. O plano registra Jack à distância, quase como um ponto perdido no meio da imensidão das estruturas do local; agora é o hotel, através do olhar-câmera que se faz personagem, que imprime a mesma sensação de confinamento que experimentamos no quadro anterior, quando a natureza exercia seu domínio sobre o Overlook. Em seguida, a imagem dirige-se para Wendy, em uma das alas de serviço do estabelecimento, tentando estabelecer contato telefônico com alguém de fora. As linhas estão mudas, fazendo com que a mulher se encaminhe para a sala de Mr. Ullman, a mesma da cena da entrevista, local onde se encontra um radiocomunicador. Dessa vez Wendy consegue se comunicar com a guarda policial da cidade e conversar com um dos policiais. A imagem transita entre os dois espaços, do hotel Overlook ao gabinete da polícia,

reproduzindo de forma visual o diálogo entre as duas personagens, tudo dentro de uma estrutura tonal cuja importância está na compreensão do seguinte fato: o Overlook na noite anterior fora alvo de uma das mais agressivas tempestades de neve, fazendo com que as linhas telefônicas ficassem prejudicadas e, provavelmente, comprometidas até o início da primavera. Resultado, o hotel está totalmente isolado, não apenas fisicamente, impedindo a chegada e a saída de qualquer pessoa em seus domínios, como também limitado na comunicação com o restante do mundo. O radiocomunicador, elo de contato com os policiais, é a única exceção a essa condição. A ideia do labirinto, de personagens presas em encruzilhadas e indiferentes ao que as aguardam no escuro por detrás das paredes, ganha força a partir de agora. Resta a Jack, Wendy e a Danny, vagar pelos corredores do hotel, sem perspectiva de abandoná-lo. A imagem dissonante, aquela que embaralha as referências do real com memórias passadas, promovendo encontros que desmaterializam a noção do tempo cronológico, será o porta-voz da presença física desse protagonista invisível que recebe o nome de hotel Overlook.

Danny está novamente no triciclo. A cena parece repetir aquilo que já vimos em duas oportunidades anteriores, o menino avança por um dos corredores acarpetados, margeando as duas fileiras de portas que compõem os quartos de um dos andares do hotel. A câmera é a mesma que persegue o movimento do brinquedo, espreitando o progresso do garoto, ou então o empurrando pelos caminhos que ela própria descortina. No entanto, ao fazer uma curva à esquerda para ganhar outro corredor e continuar o percurso, somos levados, junto com Danny, a travar um novo encontro com as meninas gêmeas, as mesmas que apareceram no salão de jogos no bloco dramático inicial. A surpresa do garoto é a mesma do espectador, tendo em vista que a câmera que o acompanha não é capaz de revelar o que há por detrás da parede até o instante em que o movimento da virada à esquerda é executado. A profundidade de campo da imagem faz com que as meninas, uma colocada ao lado da outra e com o mesmo figurino da cena anterior, estejam dispostas no fundo do plano, enquanto Danny está, como sempre, no primeiro plano, próximo à câmera. As duas irmãs aparecem estáticas – e não se movimentam durante toda a sequência –, como

que atentas à chegada do menino. O encontro entre as personagens é marcado por um acorde sonoro, fazendo com que Danny interrompa imediatamente, paralisado pelo medo, o seu caminho. Sabemos que as meninas são aquelas que foram mortas pelo antigo zelador, agora surgindo como memória de um tempo que já passou, e aos olhos de uma personagem que transita pelo campo do presente, real e concreto. Presumimos, portanto, que é o terreno do hotel, com suas bordas e fronteiras de tempo-espço cada vez mais instáveis, que promove a reunião destes diferentes universos. A imagem, em cortes sucessivos e breves, aproxima-se do rosto das duas irmãs, instante em que ambas convidam Danny para brincar. O convite surge através de uma voz-off, nitidamente alterada por um efeito de eco, sobrepondo as duas vozes infantis, sem que as duas precisem abrir a boca para se dirigirem ao menino. A música, de registro atonal, continua a dar suporte a esse instante de mistura de universos, enquanto vemos flashes de cenas, como fotos, das irmãs esquetejadas, banhadas em sangue naquele mesmo corredor. A imagem corta para o rosto em close de Danny que tapa os olhos, apavorado, em um esforço para se livrar daquelas impressões. Quando volta a olhar para o corredor, as duas irmãs sumiram. Novamente vemos o rosto de Danny, agora se dirigindo ao amigo Tony. O menino diz que está com medo, ao que Tony responde dizendo ao garoto para não se preocupar, as imagens que aparecem naquele lugar são como figuras de um livro, não são reais. A fala de Tony traduz o sentido da imagem dissonante, uma imagem que não se preocupa em corroborar uma impressão do real, mas em promover encontros, misturas capazes de dialogar com a percepção sensível do espectador. A música termina e a passagem para o bloco seguinte é feita em silêncio.

F) Bloco 6 – “Segunda feira”.

O bloco seis indica a passagem da semana para segunda feira. Essa é a unidade dramática mais curta dentre todas as que compõem o filme, compreendendo apenas um único diálogo entre Jack e Danny, tendo como cenário o quarto do casal Torrance. A cena mostra Danny entrando no quarto, indo apanhar um brinquedo no seu próprio aposento, que se localiza em um anexo logo ao lado da acomodação principal. O menino

encontra o pai sentado na cama, estático, visivelmente alterado, com o pensamento perdido em algum outro lugar. Jack chama o garoto para uma conversa. Ouvimos novamente o mesmo tema da sinfonia de Bartók, e é a partir dele que iremos acompanhar o diálogo entre ambos. Diferente de uma peça de estrutura tonal, onde experimentamos uma tal conectividade dos instrumentos em relação ao tema melódico, transmitindo-nos a sensação de que cada timbre articula-se em uma relação de escuta ao que o cerca – perguntas e respostas que compõem uma narrativa única -, a sinfonia atonal de Bartók, ao contrário, reúne instrumentos que parecem caminhar em direções opostas, ainda que dependam um do outro para a construção da partitura sonora elaborada pelo compositor. Essa aparente distância entre os instrumentos, sensação que nos remete a uma narrativa desarticulada de um centro dramático, aparece no diálogo entre Jack e Danny. O pai recebe o menino no colo, sem qualquer afetividade, para perguntar ao garoto como andam as coisas. Danny responde que tudo vai bem, devolvendo ao pai a mesma pergunta. Jack afirma que está muito cansado, tendo em vista que a árdua tarefa de redigir seu primeiro romance o impede de descansar. O diálogo se encerra com Danny questionando ao pai se ele seria capaz de machucá-lo, e também fazer mal à sua mãe, Wendy. O pai nega tal possibilidade, afirmando amar toda a sua família.

Durante a conversa, a imagem não foge de um mesmo plano, reunindo num único quadro ambas as personagens. O texto dramático, por sua vez, se desenvolve através da troca de argumentos, oferecendo-nos uma compreensão clara do teor do diálogo. Em suma, aparentemente temos mais uma estrutura tonal que nos levaria a dar continuidade ao fluxo dramático dos acontecimentos. No entanto, o molde melódico não se sustenta quando percebemos que a relação entre pai e filho, nesta cena específica, promove um estranhamento similar àquele sugerido pela sinfonia de Bartók. Embora Jack e Danny estabeleçam uma relação de escuta, como dois instrumentos sinfônicos que respondem um ao estímulo do outro, ambos parecem distantes daquela situação que os reúne. O pai apresenta um estado emocional confuso, que imaginamos corresponder às influências do passado macabro do Overlook, enquanto o menino, por sua vez, também parece recluso por

conta das suas visões premonitórias. O espaço físico da cena é o mesmo, mas o tempo interno de cada personagem trabalha em diferentes compassos, o que altera, inclusive, a percepção desse mesmo cenário - o tempo, ao fugir dos eixos, também acaba por alterar a dinâmica espacial. Assim, a música de Bartók age como regente dessa sequência, promovendo o encontro entre dois instrumentos sinfônicos que se comunicam, mas que se distanciam de um elo temático comum. O som, como desencadeador de um enquadramento sonoro, é o responsável, neste bloco dramático, por erigir a dinâmica do que é visto na cena, sugerindo uma imagem mais próxima da dissonância do que da tonalidade. Mais uma vez temos a influência do elemento invisível – o som – como mecanismo de construção narrativa. Kubrick, como podemos concluir, estabelece uma relação muito próxima entre a música e a visão orientada pela câmera-personagem, elementos que traduzem o olhar e a respiração do protagonista da trama, o próprio hotel Overlook.

G) Bloco 7 – “Quarta feira”.

O bloco sete dá início às duas últimas unidades dramáticas do filme, trecho final em que o ritmo das imagens dissonantes irá cada vez mais ganhar independência em relação às estruturas melódicas. À medida que o filme caminha para a sua conclusão, teremos a predominância do olhar-câmera do hotel Overlook como eixo central da condução da narrativa. Em razão da profusão de cenas e sequências que passam a coexistir, optamos organizá-las de maneira esquemática, objetivando uma clareza maior do raciocínio.

1) Cena 1 – hall de um dos andares.

Danny está brincando com seus carrinhos em um dos andares do hotel. A imagem é recortada na personagem, fazendo com que o menino preencha todo o quadro. O ângulo da câmera focaliza o garoto de cima para baixo, deixando em evidência a superfície colorida do carpete que cobre o espaço do hall entre as fileiras de quartos. A ação mostra Danny aproveitando as linhas do desenho do carpete para fazer circular um trator que tem à

mão. De repente, exatamente por entre a fileira de carrinhos estacionada à frente de Danny, surge no quadro uma bolinha de tênis, caminhando pelo carpete até parar por entre os brinquedos. Alguém parece chamar o menino para brincar, mas quem? Quem arremessou a bolinha? Quem sabe, as mesmas meninas, as irmãs gêmeas assassinadas no passado, reivindicam mais uma vez a atenção de Danny? O garoto, ainda sentado, procura com o olhar pelo autor do gesto. A câmera abre, e agora vemos toda a dimensão do corredor do hotel, sempre com o menino em quadro. Tudo está vazio. O silêncio é rompido por um acorde sonoro grave, enquanto Danny levanta-se chamando pela mãe e pelo pai, possivelmente imaginando que um ou outro poderiam ser os responsáveis pelo arremesso da bolinha. Não há resposta. O garoto percorre alguns metros do corredor e se encontra mais uma vez com o quarto 237, agora com a porta entreaberta e com a chave na fechadura. A música pontua a descoberta e a sequência termina aqui, cortando a imagem para outra cena. Importante registrar que o olhar-câmera, personagem-protagonista do filme, começa a interferir de maneira direta no espaço em que as personagens circulam, não só misturando memórias no tempo concreto do fluxo dramático, mas povoando o terreno do hotel com imagens e ações que direcionam o movimento das demais personagens. Os vínculos sensorio-motores perdem suas arestas para as situações óptico-sonoras, de maneira a perdermos as referências dos limites entre o que é real e o que é fantástico. A progressão dessa interferência, ou dessa mistura de planos – fazendo com que a dissonância assuma o papel da tonalidade, pode ser identificada em três momentos observados até este instante do filme. Primeiro, vemos Danny se encontrar com as meninas gêmeas no salão de jogos, é um simples encontro que termina com as irmãs indo embora do local. Depois, mais à frente, presenciamos o mesmo encontro, agora com um novo elemento – as meninas conversam com Danny. Finalmente, somos surpreendidos com um objeto, uma bolinha de tênis – a mesma com que Jack brincara em um bloco anterior, um elemento concreto que traduz uma ação desse protagonista invisível, agora ao alcance do restante das personagens. Se no início poderíamos compreender as interferências desse outro plano, distinto do universo realista dos acontecimentos, como resultado do talento paranormal de Danny e, portanto, imagens projetadas no real por uma mente iluminada, agora, ao contrário, temos a sensação

de que é o próprio terreno do real que perde suas coordenadas para dar espaço a este outro plano. À medida que isso acontece, é o hotel Overlook que atrai para si a responsabilidade de comandar a condução da narrativa.

2) Cena 2 – grande salão.

Wendy está sozinha na casa de máquinas do Overlook, analisando algumas medições dos equipamentos. Durante a ação, ouvimos o ecoar distante de um grito de Jack. A mulher interrompe o que está fazendo e novos gritos são ouvidos. Wendy corre para socorrer o marido, atravessando alguns corredores até descobrir o local de origem dos gritos. A câmera acompanha todo o trajeto em plano-sequência – é a mesma câmera-olhar que perseguiu Danny em seu triciclo. A mulher encontra seu marido no grande salão do hotel, dormindo recostado à mesa e junto à máquina de escrever. Wendy se aproxima de Jack e o toca com as mãos, gesto que o desperta. Seu olhar está alucinado de pavor. O diálogo entre ambos esclarece que o zelador tivera um terrível pesadelo, sonhando matar a mulher e o filho em um ritual semelhante àquele colocado em prática pelo antigo funcionário do hotel, sendo esse o motivo dos gritos escutados pela mulher há instantes. A imagem troca cortes em uma dinâmica de plano e contraplano, de maneira a se combinar com o fluxo do diálogo que presenciamos. Wendy tenta acalmá-lo e é nessa hora que vemos Danny entrar em quadro. A imagem corta para o ângulo traseiro do menino, que se aproxima lentamente na direção dos pais. Danny aparece na entrada do salão, enquanto Jack e Wendy estão no outro extremo. Novamente somos levados a constatar a enorme desproporção do cenário, espaço que parece oprimir com toda a sua imponência as figuras que nele resolvem habitar. Wendy, ao notar o filho, pede-lhe que não se aproxime, justamente porque o pai não está passando bem. Danny continua seu lento caminhar, sem qualquer reação ao pedido da mãe. Wendy se desloca até o menino e agora vemos a sua expressão através de uma imagem em quadro fechado. O garoto está visivelmente alterado, com o olhar distante e um dos dedos levados à boca. A mãe percebe uma marca de hematoma no pescoço do filho, agressão que provocara um rasgo no suéter de Danny.

Wendy abraça o filho enquanto a imagem corta para o eixo traseiro de Jack, agora já sentado diante da sua mesa de trabalho. Mãe e filho são focalizados à distância, momento em que Wendy volta o rosto para o marido, acusando-o de agredir o menino. Jack surpreende-se com a acusação, devolvendo à mulher um olhar atônito, parecido com aquele visto na expressão de Danny. A cena termina com a mãe xingando Jack, descontrolada, enquanto carrega o filho no colo para longe do local.

3) Cena 3 – salão de baile.

Jack está caminhando em um dos corredores, nós o vemos em imagem frontal, aproximando-se em direção à câmera. A música entra com um acorde sonoro parecido com o de um apito de uma panela de pressão, nota aguda e de timbre instável, que parece traduzir o sentimento de raiva de um homem que acredita ter sido acusado injustamente pela agressão ao próprio filho. Seu caminho o conduz para um novo espaço do hotel, o salão de baile, local que até então não conhecíamos. A câmera registra todo o trajeto em plano-sequência, sem cortes. Jack, depois de encontrar os interruptores para iluminar o salão, dirige-se até o bar do recinto, golpeando o ar com gestos que pontuam o seu descontrole emocional. Solitário, senta-se em um dos bancos, rente ao balcão, e lança um olhar para as prateleiras à sua frente, espaço que em tempos atrás deveria estar repleto de garrafas. Tudo está vazio e agora também silencioso. Nada, sequer alguém, parece testemunhar os tormentos traduzidos na fisionomia daquele homem. A imagem corta para o close-up em Jack, que cobre o rosto com as mãos, manifestando para si próprio o desejo de consumir uma bebida para acalmar os nervos. Ao abaixar as mãos, ainda no mesmo plano, Jack saúda Loyd, o barman do Overlook. A imagem então corta para o contraplano e vemos a mesma prateleira do bar, agora preenchida pelas mais variadas garrafas de bebida. À frente está Loyd, a personagem que entendemos, em uma primeira leitura, surgir da confusão mental de Jack. Depois de se servir de um drink, a cena prossegue com uma confissão, agora a seu novo interlocutor, na qual o zelador confirma que no passado, por um descuido seu, acabara por empreender uma força excessiva num gesto de repúdio a uma

atitude do garoto, o que resultara em um membro fraturado do filho. No entanto, insiste Jack, a acusação da mulher é falsa. A cena termina com Wendy entrando no salão atrás do marido, transtornada e carregando um bastão de baseball nas mãos. Afirma que a família não está sozinha no hotel e que a agressão a Danny, conforme relato do próprio filho, fora realizada por uma mulher desconhecida, habitante de um dos quartos do Overlook. O zelador, então, colocando um ponto final na sequência, pergunta em qual aposento essa personagem misteriosa se esconde. Importante ressaltar que, à entrada de Wendy na cena, o espaço volta à sua configuração anterior, desaparecendo do registro da câmera a figura do barman Loyd, bem como as garrafas de bebida e o drink por ele servido.

A cena representa um importante elo na consolidação de uma narrativa dissonante. Os eixos de referência que serviriam de ancoradouro para uma história de princípios melódicos começam a ser definitivamente embaralhados. Tendo em vista que a cena da agressão a Danny é suprimida no filme, o que resta ao espectador são relatos dos acontecimentos impressos no fluxo dramático da ação para se tentar chegar a uma verdade dos fatos. A hipótese de ser Jack o autor do gesto é plausível, pois a essa altura sabemos que a sua relação com o filho passa longe de uma afetividade paternal, tornando o infante mais um fardo a ser carregado do que qualquer outra coisa. A confissão do zelador ao barman do Overlook, como acabamos de ver, reforça tal hipótese. No entanto, na primeira cena desta unidade dramática, vimos Danny próximo da entrada do quarto 237, lugar que Mr. Hallorann fizera questão de advertir ao menino para que dele se mantivesse afastado. O que há dentro daquele quarto? Associamos, ainda que indiretamente – já que esta suspeita nunca nos é confirmada -, o local como sendo o cenário da tragédia executada pelas mãos do antigo zelador. Prosseguindo, ao final desta cena, Wendy, que há instantes acusara o marido, confessa a Jack que o filho lhe dissera haver uma misteriosa hóspede no hotel e que ela seria, agora, a verdadeira responsável pela agressão ao filho. Essa nova informação, acrescida aos dados disponíveis, também poderia ser procedente. Mas até que ponto? Seria mesmo possível uma outra pessoa ter restado isolada dentro do Overlook durante o inverno? Quem seria essa mulher, e por que até então, depois de tanto tempo convivendo

no mesmo local que os Torrance, a sua identidade não fora revelada? Ou seria essa nova personagem mais uma provocação desse espaço fantasmagórico, longe de ser real, mas outra imagem recuperada de um passado sombrio? Kubrick insiste em não querer adiantar alguma certeza sobre os acontecimentos, ao contrário, investe deliberadamente na confusão entre o que é real e o que foge de uma resposta conclusiva. A dissonância afasta-se da tonalidade na medida em que a história verificável dos fatos não se torna tão importante quanto a experiência de conviver com os diferentes canais sensíveis que lhe dão corpo. O filme *O Iluminado* deixa aos poucos de ser uma narrativa que elabora uma história de mistério e terror para, ele próprio, tornar-se uma experiência sensível e pura do terror, sempre através das imagens e sons que compõem o conjunto das cenas. Personagens deixam de dar movimento ao fluxo da ação dos acontecimentos para, elas próprias, assumirem a visão terrificante de um mundo distante da lógica racional. É exatamente esse “estar perdido”, essa ausência de explicações, que insere o espectador também nesse estado contemplativo, visionário, que mais registra do que compreende.

Não podemos nos esquecer de que agora é Jack quem entra em contato com as imagens projetadas pelo hotel Overlook. Antes exclusivas da mente iluminada de Danny, testemunhamos agora o zelador ser diretamente contaminado com esse universo fantástico, perante as influências de uma memória macabra do passado - Jack conversa com Loyd e se serve da bebida por ele preparada, antes de tudo prontamente se esfumaçar com a entrada de Wendy na mesma cena. Concluir que tais imagens são produto restrito de uma mente perturbada parece-nos pouco provável, uma vez que não é Jack, embora seu estado emocional o sugira, quem tem o comando daquilo que surge à frente dos seus olhos; antes, é o próprio hotel que se diverte com as figuras que ali estão. O comentário de Tony, amigo imaginário de Danny, lembrando que aquilo que aparece nos corredores do Overlook não é real, e, sim, imagens impressas em um livro, perde sentido, já que as fronteiras entre ambos os lados não conseguem mais delimitar seus próprios limites.

4) Cena 4 – O noticiário na TV.

A imagem corta para longe do Overlook, para a casa do cozinheiro chefe do hotel, que acompanha o noticiário da previsão do tempo no quarto, deitado em sua cama. O programa de TV anuncia que a região do hotel está enfrentando um dos invernos mais rigorosos da história. Quando a câmera chega até o rosto de Mr. Hallorann, a música irrompe com a mesma nota aguda, acompanhada agora por uma trilha que reproduz os pulsos ritmados das batidas do coração. A trilha musical toma toda a cena até silenciar o som reproduzido pelo aparelho de televisão; ela é o gatilho que faz com que a imagem transite do rosto de Mr. Halloran até o close de Danny, ambos conectados por algum transe. As batidas do coração e a nota aguda desenraízam ambas as personagens das suas localidades, transportando-as para outra dimensão de tempo e espaço.

5) Cena 5 – O quarto 237.

Voltamos para o Overlook. A mesma trilha musical costura o corte da cena anterior com a próxima sequência, em que vemos, em primeira pessoa, uma câmera entrando no quarto 237. O quarto, arrumado e amplamente iluminado, é desvelado aos poucos, em um movimento lento até a chegada da imagem à porta que faz a divisória com o banheiro. A partir daí a mão de Jack entra em quadro para, ele próprio, tomar a cena e acompanhar o que será registrado a seguir. Essa simples transição, de uma câmera em primeira pessoa para o encontro com Jack, dá margem a uma interpretação propositadamente enganosa, que age conforme o desmonte estrutural característico da narrativa dissonante de Kubrick. A princípio, a sensação que temos é a de que a imagem ampara-se no ponto de vista de Jack, pois sua presença no local é presumida em razão do que é dito na cena anterior - o agressor de Danny está ocupando um dos quartos do hotel e, portanto, uma investigação desse fato se faz necessária. Nossa impressão, a de que é o olhar do zelador que dirige as lentes da câmera, é desmontada ao registrar a câmera, depois de revelar as dependências do quarto, a própria mão da personagem que passa a entrar em quadro. A compreensão de uma câmera em primeira pessoa seria devidamente assimilada se a imagem sofresse um corte para mostrar, em outro plano, a figura frontal de Jack.

Justificativa elaborada numa relação lógica entre causa e efeito – eu vejo pelos olhos de quem vê, para depois encontrar-me com o autor da ação. Essa expectativa, criada previamente pela condução da cena, não se completa quando o que se vê não é o registro frontal da personagem, mas a mão do zelador invadindo repentinamente o quadro para abrir a porta do banheiro. O espectador é tomado de surpresa naquilo que imaginava conhecer, sofrendo um estranhamento justamente pela seguinte pergunta que permanece sem resposta: uma vez que Jack não é o dono do olhar que nos apresenta as dependências do quarto, de quem é então? Quem o conduzia para dentro do lugar? Novamente somos convidados a experimentar o pavor de caminhar com uma venda nos olhos, sem receber indicações ou pistas que possam reagir a uma história amparada em conhecimentos prévios. Uma atmosfera dissonante, cuja procedência da nota que reverbera pelo espaço não consegue ser reconhecida pelo ouvinte, sumindo por entre a orquestra; muito diferente dos diálogos claros dos naipes de uma sinfonia calcada em compassos tonais e melódicos, onde somos testemunhas visuais da dança produzida pela interferência dos instrumentos.

A trilha musical, composta pelo palpitante das batidas do coração, ganha ainda mais volume e frequência rítmica quando percebemos uma figura escondida por detrás das cortinas da banheira. Lentamente uma mão abre a cortina e revela a figura de uma jovem mulher nua. Novos acordes sonoros pontuam o encontro entre Jack e a mulher. Ambos se aproximam lentamente e, como que tomado pela sedução da visão, Jack a toma nos braços e a beija. A câmera muda de eixo e agora reconhecemos, através do espelho da pia que reflete a imagem de ambos, que a bela mulher, jovem e nua, transformou-se repentinamente numa velha decrepita, uma morta-viva com pedaços do corpo em decomposição. Jack apavora-se enquanto a velha solta uma risada, gargalhada que toma toda a cena, entrando no registro de uma trilha musical que transcende o preenchimento realista do quadro. O zelador, então, desequilibrado pelo medo, abandona o quarto, trancando a porta ao sair. A imagem corta para o close do rosto de Danny, impresso à frente de uma tela escura e contaminado pela mesma trilha musical. A mistura entre imagens projetadas pelo hotel Overlook e as personagens da família Torrance acaba por embaralhar não somente as

coordenadas entre o real e o fantástico, mas também rompe com a unidade de tempo e espaço impressa no fluxo da narrativa. O corte para Danny nos transporta para outro lugar, imagem que não consegue localizar a personagem em espaço algum, deixando-o perdido em algum cenário que desconhecemos. O menino está dominado por um transe que o faz perder a consciência, indicando-nos que o garoto parece sofrer as consequências do pavor experienciado pelo pai dentro do quarto que acabara de visitar. A imagem volta para o aposento 237 e agora vemos a mesma velha da tomada anterior levantar-se de dentro da banheira, ainda cheia de água. A trilha musical, durante toda a sequência, é o elemento que conduz a passagem dos planos, combinando com sua narrativa sonora, a de instrumentos que parecem não se comunicar, a costura de imagens que também foge da lógica de um diálogo tonal.

6) Cena 6 – Apartamento de Mr Hallorann.

O cozinheiro chefe do Overlook tenta fazer contato telefônico com o hotel, sem, no entanto, obter sucesso – a gravação da operadora indica que as linhas de comunicação da região estão bloqueadas.

7) Cena 7 – Aposentos da família Torrance.

Voltamos ao hotel. Jack entra nos aposentos da família, onde Wendy está à sua espera. Danny está dormindo no anexo ao lado. A mulher pergunta ao marido se ele havia encontrado a mulher que o menino apontara como a autora dos seus ferimentos, ao que ele responde negativamente. Wendy, ainda abalada, expõe a opinião de que a família deveria deixar o hotel, temendo pela saúde do filho. Jack, ao ouvir a sugestão, perde o controle, acusando tanto a mulher quanto Danny de quererem desmoralizá-lo, torcendo para o seu retorno ao emprego medíocre como lavador de carros. Durante a discussão, a imagem corta novamente para o mesmo plano onde vemos o rosto em close de Danny, mais uma vez em transe, enquanto ainda acompanhamos, dessa vez em voz-off, a ferocidade de Jack. A música volta a pontuar a sequência, agora conduzindo a imagem para mais uma tomada

que já conhecemos, a do hall dos elevadores do hotel sendo invadido por toneladas de litros de sangue. Como em uma sinfonia dissonante, que não anuncia ou prevê o próximo passo encampado pela narrativa sonora, a imagem pula agora para um novo quadro onde vemos a estranha inscrição “Redrum”, impressa numa porta de madeira. A cena termina com Jack abandonando o quarto, batendo a porta atrás de si.

8) Cena 8 – Retorno ao salão de baile.

O corredor que dá acesso ao salão de baile está enfeitado. Balões e serpentinas conduzem o caminho de Jack para o local. Testemunhamos esse mesmo percurso ainda dentro desse bloco dramático quando o zelador visitara o lugar pela primeira vez. O ar está tomado por uma agitação e ao fundo ouve-se a melodia de uma valsa qualquer, agora produto de uma trilha musical que brota de dentro do espaço físico da cena, ajudando a construir o cenário de um importante evento que está em curso dentro do salão.

9) Cena 9 – Apartamento de Mr. Hallorann.

O cozinheiro chefe faz contato telefônico com o posto policial próximo ao hotel, recebendo a confirmação de que as linhas telefônicas foram bloqueadas pela neve, razão pela qual ele não consegue acessar a família Torrance. Mr. Hallorann, então, pede aos oficiais que façam um contato com o local pelo radiocomunicador, para ter a certeza de que todos por lá estão bem.

10) Cena 10 – Salão de baile.

Jack entra no ambiente e o que vemos é um grande baile, com centenas de convidados elegantemente trajados a rigor. A orquestra, postada no palco, embala o ritmo da pista de dança que é tomada por casais ensaiando seus passos. As mesas e poltronas também estão todas ocupadas, todos conversando animadamente e servindo-se do cardápio da noite. O zelador se dirige ao bar e pede a Loyd, o barman, a mesma bebida de sempre. Já

com o copo na mão, ao tentar circular pelo local, Jack esbarra acidentalmente em um dos garçons, fazendo com que sua jaqueta seja manchada pelo conteúdo de um dos pratos que o funcionário carregava em sua bandeja. O garçom, depois de pedir desculpas pela distração, convida-o para acompanhá-lo até o lavabo, oferecendo ajuda para retirar as manchas de sua roupa.

A imagem corta para dentro do lavabo. O diálogo entre ambos, em mais uma cena reveladora do afrouxamento dos vínculos sensório-motores, reúne no mesmo espaço Jack e Delbert Grady, o antigo zelador do Overlook, que assassinara toda sua família antes de cometer suicídio. Jack, depois de ouvir o sujeito se apresentar, reconhece o nome do antigo zelador e interroga Grady a respeito do seu passado. O garçom confirma que é casado e pai de duas filhas pequenas e gêmeas, mas nega ter cometido qualquer crime relacionado às memórias que o seu interlocutor tenta resgatar e, tampouco, que um dia ocupara o cargo de zelador do Overlook. Diante da insistência de Jack em confirmar as suas suspeitas, Grady o encara, afirmando que ele é quem preenche a função de zelador, função que nunca antes pertencera a outra pessoa senão ele, Jack.

DELBERT GRADY: Você é o zelador, você sempre foi o zelador aqui porque eu sempre estive aqui.

A cena continua com Delbert Grady prosseguindo na ação de limpar a jaqueta de Jack, com uma câmera que registra a sequência do diálogo através de planos e contraplanos das personagens. Em determinado momento, a relação entre ambos modifica-se a ponto de o garçom principiar a fazer confidências a Jack, como se este assumisse a figura de um grande amigo, a tecer-lhe conselhos sobre como proceder com o comportamento subversivo da sua mulher e do seu filho. A cena encerra-se com Delbert Grady alertando Jack sobre o talento paranormal de Danny, um dom especial que poderia atrapalhar o zelador nos seus intentos, uma vez que o menino estaria atraindo de volta ao hotel o cozinheiro chefe do Overlook. A única forma de impedir que tal fato acontecesse, de acordo com Grady, seria agir imediatamente para corrigir o comportamento inaceitável

de Danny e de Wendy. O garçom termina por exemplificar que ele próprio, depois de presenciar atitudes inaceitáveis de sua família, se encarregou de corrigir prontamente a conduta das filhas e da mulher.

Toda a sequência da cena é representativa do desajuste das premissas melódico-tonais. O encontro entre Jack e Delbert Grady, embora registrado por câmera restrita à compreensão do diálogo textual e, portanto, à troca de informações, faz prevalecer à ideia da dissonância não pela mecânica da imagem, mas graças justamente ao teor daquilo que é conversado em comparação com o que já conhecemos. Uma série de conclusões é posta à prova, começando pelo fato de nos depararmos com Delbert Grady exercendo a função de garçom, diferente daquilo a que fomos levados a crer no princípio do filme. Grady, agora garçom, parece compreender o estado emocional apresentado por Jack, pondo-o a par de fatos que estão em vias de acontecer – como o deslocamento de Mr. Hallorann para o Overlook -, e que serão prejudiciais à continuidade da sua estadia no Overlook. Que espécie de personagem é essa? Vidente ou impostor? Garçom ou zelador? Considerar a cena como projeção da mente perturbada de Jack não nos parece uma saída plenamente confiável, pois que as imagens, neste caso, exibem um tal grau de objetividade, que somos levados a desconfiar que Jack, antes de ser o cérebro criador do que presenciamos, é mais uma testemunha, assim como nós, desse espaço sombrio que nos conduz a experienciar concretamente imagens recuperadas de um passado recente. A recorrência de um olhar-câmera, que ora persegue as personagens pelos corredores, ora as empurra para descortinar o que se esconde por detrás das portas e aposentos, é mais um forte indicativo de que todos nós estamos na condição de espectadores, reagindo a algo maior que parece ditar o ritmo das nossas descobertas. Além disso, Delbert Grady reforça que não houvera outro zelador no hotel senão Jack, somente ele, e desde sempre, ocupando tal cargo. O teor dessa informação também embaralha nossas conclusões, já que começamos a conviver com a possibilidade de romper com a base melódica que nos foi oferecida nos primeiros blocos dramáticos do filme. Será que um dia houve uma história de um zelador que enlouquecera no inverno rigoroso, para depois cometer crimes atrozes? Ou

será que essa história, antes de ser recuperada na memória do passado, está, ao contrário, sendo agora escrita nas páginas do presente? O tempo, enquanto unidade constituída por uma progressão dramática de base aristotélica – começo, meio e fim -, principia a ser revisto, perdendo suas amarras estruturais para se dispersar na dúvida da dissonância. Por outro lado, Grady confirma que é casado e pai de duas filhas – seriam as mesmas com quem Danny travou encontro em oportunidades anteriores? -, afirmando que em uma oportunidade fora obrigado a corrigi-las em seus comportamentos inadequados. Tal confissão nos faz voltar à imagem que construímos desse homem por intermédio do relato de Mr. Ulmann: um pai de família que dera um fim trágico à sua família. O limite entre o que é verdade e o que é falso cada vez mais é suprimido da narrativa, jogando-nos no mesmo estado de suspensão dramática com que as personagens passam a conviver.

11) Cena 11 – Sala de Mr. Ulmann.

A imagem acompanha Jack até a sala de Mr. Ulmann, a mesma que fora palco da sua entrevista no primeiro bloco dramático do filme. O zelador é atraído pela voz do policial que é projetada pelos alto-falantes do aparelho de radiocomunicador. Constatamos que há em curso uma tentativa de contato dos oficiais com os ocupantes do Overlook. A imagem envereda para o plano fechado do aparelho de rádio, a fim de testemunharmos a ação de Jack que desmonta o equipamento para retirar uma de suas válvulas. A voz imediatamente silencia.

12) Cena 12 – Interior da cabine de um avião.

Mr. Hallorann está dentro de um avião, a caminho do Overlook. A imagem corta para o encontrarmos novamente, dessa vez dentro de um carro, já numa estrada tomada pela neve. O noticiário do rádio do veículo informa que as condições de tráfego são precárias por conta do mau tempo.

13) Cena 13 – Salão do hotel – local de trabalho de Jack.

Wendy procura por Jack no grande salão do hotel, local de trabalho de Jack. Ela carrega o bastão de baseball nas mãos. Wendy se aproxima da mesa onde está a máquina de escrever do marido e, por curiosidade, examina a pilha de papéis datilografados. A câmera acompanha a sua descoberta, páginas e mais páginas, todas elas sem exceção, impressas com uma única frase reproduzida milhares de vezes e em desenhos de diagramação diversa: “Trabalho sem diversão faz de Jack um bobão”.

A música, a mesma de registro atonal, pontua o desespero da mulher ao constatar que o marido estivera semanas inteiras dedicado a escrever a mesma frase, sugerindo um sintoma claro de loucura. A câmera passa do rosto em close-up de Wendy para, em seguida, focar o gesto da mulher que folheia a pilha de papéis – instante em que conferimos de perto o conteúdo do material, até chegar a uma tomada traseira. A imagem lentamente caminha em um movimento lento (*traveling*), que parte de trás de uma parede até descortinar aos poucos a figura de Wendy. Alguém a observa. A mesma impressão de um olhar em primeira pessoa é rompida pela sombra de Jack que adentra o quadro também em um movimento lento. Ele pergunta à mulher a sua impressão a respeito do seu trabalho escrito. A cena que segue é o diálogo entre um homem visivelmente louco e Wendy, também visivelmente apavorada, com uma câmera acompanhando o movimento em uma estrutura de plano e contraplano. A música cresce e pontua a perseguição a que ambos darão início. Flashes do rosto de Danny em transe, da imagem do hall dos elevadores sendo mais uma vez banhados por grande quantidade de sangue, e da inscrição misteriosa “*Redrum*”, em uma porta de madeira, compõem a partitura de uma narrativa em que a voz-off de Jack, rebatendo a insistência da mulher em abandonar o hotel, constituirá com a trilha musical o tecido pelo qual a imagem dissonante encontrará sustentação. A cena chega ao seu clímax quando Jack revela a intenção de matar a mulher. Wendy consegue acertar um golpe com o bastão de baseball na cabeça do marido. Jack despenca de uma escada e cai desmaiado. A queda silencia a trilha musical. A imagem corta para Wendy arrastando seu marido, ainda desacordado, para trancá-lo dentro do armazém localizado na cozinha do hotel. Jack, já preso, recobra a consciência e roga para que a mulher o liberte. Wendy nega,

dizendo que irá abandonar o hotel junto com o filho, prometendo trazer um médico para tratar o marido. Jack solta uma gargalhada – com a câmera transitando os planos do armazém para Wendy, do lado de fora, - informando à mulher que nunca será possível deixar as dependências do hotel, sugerindo a ela conferir o snow-cat, único veículo capaz de percorrer as estradas tomadas pela neve. O bloco dramático se encerra com Wendy chegando à garagem e constatando que o veículo fora sabotado, com uma das peças arrancada da estrutura do motor.

H) Bloco 8 – “4 Pm”.

Os fatos descritos no último bloco de unidade dramática acontecem dentro de um determinado horário do dia, às quatro horas da tarde. O tempo da ação, agora encurtado se comparado aos blocos anteriores, perde definitivamente as suas coordenadas, de maneira a construir um ritmo no qual os acontecimentos do passado e presente passem a dialogar diretamente no terreno do Overlook, sem que para isso seja preciso recorrer a recortes na narrativa para justificar qualquer encontro. As imagens, antes possivelmente projetadas e justificadas pela iluminação da mente de alguns, ou produto da perturbação interior de outros, ganham agora um outro estatuto, já que as bases melódicas que sustentavam a idéia do que é real e concreto também desmoronam. Tudo é imagem e tudo é visão, experiência em que o sentido de conhecer – encontrar argumentos para constatar a lógica que interliga os fatos – convive diretamente, e para ganho deste último, com o registro sensível do corpo. A essa altura sabemos que o hotel pertence a um outro tempo e a um outro espaço, local suspenso em alguma região intermediária entre o conhecido e o não conhecido, entre o real e o fantástico.

1) Cena 1 – Jack preso dentro do armazém.

Jack, preso dentro do armazém, é acordado com batidas na porta. Alguém pede a sua atenção do lado de fora. Durante o diálogo que se segue, a câmera permanece todo o tempo junto ao zelador, nunca saindo para o outro lado para revelar a identidade do

interlocutor. A voz é de Delbert Grady. O garçom do hotel cobra de Jack o cumprimento daquilo que os dois haviam discutido dentro do lavabo do salão de baile, a correção do comportamento inaceitável de sua família, incitando o zelador a reunir coragem para não fraquejar na sua missão. Jack promete à Grady dedicação à tarefa e, de repente, no silêncio final do diálogo, ouvimos o ruído da pesada porta do armazém sendo destrancada. Antes de a porta se abrir, a imagem corta para a próxima cena. Essa sequência confirma nossas suspeitas de que já não é mais possível categorizar as personagens da trama entre aquelas que são reais e aquelas, por outro lado, que são produtos da imaginação ou da loucura. Delbert Grady, uma personagem que aparentemente poderia ser lida como consequência da confusão mental de Jack, apaga essa classificação em definitivo ao interferir em uma situação concreta, abrindo a porta que há instantes atrás fora trancada por Wendy para prender o marido no armazém. Ainda que não tenhamos contato visual com a figura de Grady, somente ouvimos sua voz, a situação não sofre grandes alterações. Afinal, caso considerássemos a cena toda como mais um capítulo das alucinações do zelador, e tentássemos buscar uma resposta lógica para a ação que põe fim à cena, quem teria, então, aberto a porta para Jack sair? A pergunta não tem resposta, o absurdo da interferência pela ação concreta de uma personagem que surge como uma assombração no meio do filme é um fato que para Kubrick não necessita de maiores explicações. Enquanto o argumento melódico e tonal justificaria a inverossimilhança da sequência, tendo em vista que assombrações não poderiam abrir trancas, no máximo sugerir memórias e planos distantes daquele que entendemos como real, a dissonância agora nos mostra que tudo é imagem, projeções que não buscam a verdade sobre a sua origem ou destino, apenas tornam-se visíveis e atuantes aos olhos do espectador.

2) Cena 2 – Mr. Hallorann a caminho do hotel.

A imagem corta para o cozinheiro chefe do hotel, que agora está dentro de um snow-cat percorrendo o trecho final que dá acesso ao Overlook. É noite, e a única luz que vemos é aquela projetada pelos faróis do veículo na imensidão branca da neve.

3) Cena 3 – Aposentos da família Torrance.

O quadro abre com Wendy dormindo e Danny se aproximando da cama da mãe. O menino balbucia alguma coisa que não conseguimos reconhecer. Ao chegar próximo de Wendy, Danny apanha um batom vermelho em cima do criado mudo e, ainda sussurrando algo, escreve na superfície da porta do banheiro, letra por letra, a seguinte inscrição, *Redrum*, a mesma palavra desconhecida que vimos em flashes de imagens anteriores. Danny abandona o batom trocando-o por uma faca, instrumento que Wendy encontrara na cozinha, logo após prender o marido no armazém, e que deixara ao alcance das mãos antes de adormecer. Toda a sequência nos leva a crer, a partir das atitudes de Danny, que o menino está imerso em alguma espécie de transe, guiado por alguma força que o afasta do estado de consciência. Ao aumentar o volume de sua voz, percebemos que o garoto pronuncia a palavra que há pouco escrevera na superfície da porta, *redrum*. Wendy acorda e encontra o filho ainda com a faca na mão, agora gritando o mesmo texto. A câmera, então, conduz o olhar da mulher para o espelho do quarto, onde a imagem projetada a partir da inscrição das letras na porta revela a seguinte palavra, *murder* (*assassinato*). O espelho inverte as letras passando a ordená-las de forma a desconstruir o anagrama que formava. Um acorde musical pontua a descoberta de Wendy. O pavor da mulher cresce ainda mais quando ouvimos uma forte pancada na direção da entrada do quarto. Jack está com um machado em mãos, destruindo a porta que dá acesso do aposento para alcançar a mulher e o filho. Ambos refugiam-se dentro do banheiro. A câmera trabalha para registrar o ritmo tenso da cena. Wendy faz com que o filho fuja através de uma pequena janela que há logo em cima do vaso sanitário, escorregando-o pelo monte de neve do lado de fora, até chegar ao chão. Quando tenta seguir o garoto, a mulher emperra, percebendo que o tamanho da janela a impede de escapar do local. Wendy diz para Danny se refugiar em algum lugar seguro, enquanto volta a empunhar a faca para se proteger da fúria insana do marido. Jack começa a quebrar a porta do banheiro com o machado. Quando consegue produzir uma abertura suficiente, atravessa a porta com uma das mãos para destravá-la por dentro, e é então que Wendy desfere um golpe com a faca, gesto que

produz um corte na mão do marido, fazendo-o recuar. Nesse instante ouvimos o ruído de um veículo. Ambos imediatamente interrompem o que faziam para notar atentamente a aproximação de alguém ao local. É Mr. Hallorann que chega às dependências do hotel com o snow-cat. Os acordes musicais, que até então conduziam o ritmo das imagens, silenciam. Não vemos mais Jack.

4) Cena 4 – Corredor da cozinha.

Danny está novamente dentro do hotel, depois de escapar através da janela do banheiro para o lado de fora, agora volta para o interior do Overlook. Encontra um armário em um dos corredores que dão acesso à cozinha, abre uma das portas e se esconde no seu interior.

5) Cena 5 – Banheiro do aposento dos Torrance.

A imagem corta para o interior do banheiro. Wendy certifica-se da ausência de Jack para depois sair do local.

6) Cena 6 – Áreas sociais do Overlook.

Jack está vagando pelas áreas do Overlook, carregando o machado nas mãos e procurando pelo intruso que viera perturbar o cumprimento dos seus intentos. A imagem corta para Mr. Hallorann que adentra o hall do hotel. Tudo está em silêncio absoluto. A câmera é a mesma que registra as personagens como se um olhar de fora as observasse, direcionando-as pelos corredores e escondendo o que repousa fora dos seus campos de visão. O cozinheiro chefe caminha pelo lugar, chamando por alguém da família Torrance. Ao se aproximar de uma das colunas do saguão, Jack surge repentinamente à sua frente e, num grito, finca o machado no peito do homem, matando-o na hora. Um acorde musical pontua o assassinato, fazendo com que Danny, próximo ao local, decida sair do seu esconderijo e empreender uma fuga para longe dali. A câmera mostra em primeiro plano o

menino abandonando o esconderijo, enquanto no fundo do mesmo quadro vemos a figura de Jack, que agora principia a perseguir o filho.

7) Cena 7 – Dependência dos aposentos.

Wendy percorre as dependências dos quartos do hotel com a faca na mão, à procura do filho. A mesma música de princípio atonal agora começa a conviver com a condução dos passos da mulher, personagem que até então se mantivera distante da influência desse olhar externo e invisível, ao qual atribuímos o papel do verdadeiro protagonista da trama. Se pudéssemos fazer uma breve retrospectiva das cenas em que Wendy estivera presente, notaremos que a mulher funciona quase como um centro tonal agregador de uma ordem lógica dos acontecimentos, conduzindo a narrativa para eixos seguros, onde a compreensão dos fatos não se deixa contaminar pela desordem da imagem dissonante. Uma prova disso é que apenas no terço final do filme, mais precisamente nos dois últimos blocos dramáticos, o silêncio que acompanha Wendy começa a ceder espaço para interferências sonoras, anunciadoras da imagem dissonante e, portanto, de uma relação direta com o olhar-personagem do hotel Overlook. Danny e Jack, por sua vez, são dois personagens que durante praticamente todo o filme convivem com os trilhos da dissonância, o que não os impede de transitar também pelos caminhos da tonalidade, formando pontes entre as duas instâncias.

Wendy, nessa sequência em que procura pelo filho, depara-se com dois novos personagens, observados através de uma porta entreaberta, dentro de um quarto à distância. Um deles está fantasiado de algum animal, o outro traja um elegante fraque, ambos interrompidos em alguma ação que não conseguimos decifrar. Quem são eles? O que estão fazendo? De onde vieram? Perguntas que não encontram respostas definitivas, o máximo que podemos supor é que as duas figuras são hóspedes, ou foram hóspedes do Overlook, em algum tempo que também não conseguimos precisar. Um acorde sonoro pontua o encontro através de uma câmera que encurta a distância em um movimento rápido, suficiente para traduzir o terror no rosto de Wendy. A música toma toda a cena. A mulher,

portanto, acabara de experienciar, pela primeira vez, aquilo com que já tivemos oportunidade de deparar em diversas outras oportunidades - figuras improváveis que ganham corpo e vida material, registros de memórias de um terreno que não faz a distinção entre real e imaginário.

8) Cena 8 – Jardins externos do Overlook.

A imagem corta para o exterior do hotel, para dentro do enorme labirinto, agora tomado pela neve. A música conduz Jack na sua perseguição ao filho. A câmera está sempre em movimento, como outro personagem que circula pelo local, imprimindo outras pegadas na superfície branca e gelada.

9) Cena 9 – Áreas sociais do hotel.

Wendy agora trava encontro com o corpo do cozinheiro, estendido no meio do hall. O pavor da mulher aumenta na mesma progressão que o volume da trilha musical. A câmera novamente produz um movimento brusco de aproximação entre a mulher e o cadáver de Mr. Hallorann, como se o olhar pudesse passar de uma amplitude de campo para um close-up em poucos segundos. Wendy desvia para outra direção e é então que se encontra com outra figura improvável. Vemos um homem postado em pé no meio do hall, também elegantemente trajado com fraque, segurando um copo de bebida numa das mãos e com um filete de sangue escorrendo pela testa. Ele pergunta animadamente a Wendy: *Grande festa, não?*

10) Cena 10 – Labirinto.

A perseguição continua, com Jack gritando atrás do filho. A câmera trabalha no diálogo que combina trechos em que vemos o zelador cambaleando com o machado nas mãos, seguindo as pegadas do menino, com outras tomadas em que vemos Danny avançando desesperado pelas curvas geladas do labirinto. Nenhum dos dois é reunido no

mesmo quadro, não nos sendo informada a distância que separa um do outro, fortalecendo a expectativa crescente de que a qualquer instante Jack poderá alcançar o filho. Em determinado momento, Danny percebe que as suas pegadas funcionam como trilha para que o pai prossiga no seu encalço, fazendo com que o menino elabore um plano para escapar de um encontro inevitável. O garoto interrompe sua fuga, dá meia volta – imaginando já ter estabelecido uma distância considerável do pai que vem logo atrás – e principia a pisar novamente nas últimas pegadas que imprimiu na neve. Depois de alguns metros, joga-se atrás de uma das paredes do labirinto para, escondido, esperar o pai passar por ele.

11) Cena 11 – Hall dos elevadores.

Wendy, já totalmente entregue à experiência dissonante, está no saguão, próximo ao hall dos elevadores. A cena reproduz aquilo que vimos em imagens passadas, onde uma grande quantidade de sangue jorra pela porta de um dos elevadores até todo o quadro ser inundado por um rio vermelho. Wendy, depois de ter sua atenção chamada pela interferência musical de um acorde, lança um olhar para os elevadores, e é então que a mesma cena repete-se, dessa vez sob a testemunha de Wendy.

12) Cena 12 – Labirinto.

Vemos Jack atravessar o local onde Danny está escondido sem o perceber, acreditando prosseguir no seu encalço. O menino sai do seu esconderijo e projeta-se no caminho contrário, aproveitando a trilha formada pelas pegadas para encontrar a saída. O plano dá certo e Jack chega a um beco sem saída onde as pegadas do menino desaparecem. A partir daí, o zelador se verá perdido no interior do labirinto, sem conseguir encontrar o filho e tampouco descobrir a saída. Danny reencontra sua mãe já fora do labirinto. Ambos ocupam o veículo snow-cat trazido por Mr. Hallorann e fogem do local. A imagem corta para Jack, vagando cambaleante e perdido dentro do labirinto. Outro corte, pontuado pela música, promove uma elipse temporal. Agora é dia, e o rosto de Jack em close jaz congelado no meio da neve, em uma expressão assustadora.

13) Cena 13 – Corredor da área social.

A última sequência do filme mostra um traveling, movimento lento da câmera por um dos corredores da área social do hotel. Ouvimos a mesma valsa que outrora compusera o tema interpretado pela orquestra no salão de baile. A imagem se aproxima de um dos quadros na parede, é uma foto. O foco fecha ainda mais, e agora conseguimos reconhecer a fisionomia de um grande grupo de pessoas que posa para registrar a ocasião. No centro de todos está Jack, com um rosto rejuvenescido, trajado elegantemente para uma grande festa. Logo abaixo, a imagem recupera uma legenda, *Baile de 1921*. Novo corte e uma tela escura projeta os créditos do filme.

A conclusão da obra de Kubrick, antes de se prestar a encerrar uma história, deixa em aberto uma série de possíveis filmes. Seria Jack Torrance o único zelador do hotel como advertira Delbert Grady? Caso a resposta seja positiva, o que então significa toda a sequência inicial dos blocos dramáticos, onde somos convidados a conhecer a história de vida desse funcionário que ganhava a vida lavando carros? E quanto às outras personagens? Mr. Ulmann, Mr. Hallorann, seriam eles – e não os outros – projeções de imagens perdidas dentro do Overlook? Como entender a imagem final, onde vemos Jack retratado numa fotografia datada do ano de 1921? Se o filme se desenrola nos anos oitenta, imaginando que a foto no quadro possa significar algo de verdadeiro, Jack não teria de ser bem mais velho do que aparenta? Onde está à verdade, e quem está mentindo? Essas são apenas algumas das questões sem solução e, se assim permanecem, é porque a narrativa, longe de ser falha na sua costura dramática, opta deliberadamente por um rompimento das suas amarras melódico-tonais para convidar o espectador a usufruir de outro canal de aproximação com aquilo que vê. A compreensão da história ganha sentido não pelo seu descortinar lógico, onde as relações de causa e efeito orientariam o fluxo dramático das cenas, mas por intermédio do corpo, que experimenta uma aproximação sensível daquilo que lhe é oferecido. O preenchimento das justificativas formadoras desses diferentes filmes dentro da obra de Kubrick é matéria irrelevante para a sua apreensão e, se por alguma razão ainda se

quiser encontrar respostas, elas só terão espaço na elaboração individual daquele que se dispuser a semelhante empreendimento, já que a qualidade poética de uma obra não se presta a consensos, e sim a um espaço onde o interlocutor é também seu autor.

4. Conclusão.

O caminho pelo qual a narrativa de Kubrick ganha seu alcance poético se faz sentir a partir do instante em que o tempo, dentro da sua estrutura dramática cronológica, começa a ruir. A base tonal de uma história inspirada em uma descrição orgânica do mundo, etapa inicial que almeja o verídico na medida em que o meio preexiste à descrição da câmera, buscando uma adequação do que é criado a um sentido de realidade, entra em colisão com a dissonância, um novo tipo de imagem responsável por promover outro tipo de descrição, a cristalina. A câmera, agora na função de registro de algo que ainda se está por conhecer, percorre um mundo em que real e imaginário estão misturados, ou melhor, alocados em cristais de tempo que reúnem os dois opostos em reflexos indiscerníveis. Nesse ponto, a narração orgânica, aquela que se referia ao verídico porque ordenava em entendimento lógico os blocos melódico-tonais, abre espaço à potência falsificante da narração cristalina. De acordo com Bergson, para lembrar é preciso se colocar de imediato no passado puro, que coexiste no mundo presente e não na psicologia daquele que lembra. Kubrick inaugura esse espaço, maior em dimensão do que a amplitude da consciência daqueles que o habitam, fazendo circular entre o real e o imaginário um tempo que coexiste na duração entre presente e passado. A música e o olhar-câmera do protagonista do filme são os elementos desencadeadores dessa dissonância, ora dispersando o presente em movimentos de devir, ora atualizando em imagens-lembrança aquilo que o passado materializa como memória. Como em uma partitura musical, *O Iluminado* compõe seu tema na relação entre som e imagem, naipes de uma orquestra criadora de uma sinfonia do corpo, da visão e do pensamento.

A obra de Kubrick nos desperta para um outro modo de compreensão, não somente dos limites narrativos da estrutura formal da obra cinematográfica, mas também para um sentido mais amplo de entendimento da vida e realidade. O cenário que faz realçar a dissonância da sua gênese tonal nos convida a experienciar uma nova relação com o tempo, agora direta e imediata. A expectativa de progressão, de domínio e conquista dos

desafios dispostos em um mundo organizado por regras e leis (modelo clássico e aristotélico da narrativa), caminho que nos orienta para uma clara ideia de que o tempo não pode ser outra coisa senão uma estrada pavimentada com anteparos lineares, sempre a serviço de um posicionamento direcionado a satisfazer intuítos particulares, é questionada na exata medida em que somos convidados a reconhecer outro espaço, agora apresentado em dimensões que fogem ao alcance do nosso olhar. Esse novo homem, sujeito realocado em uma terra sem nome, lugar que o oprime nas suas convicções e certezas que outrora desenvolvera como ferramentas de domínio daquilo que o cercava, é o personagem que Kubrick nos apresenta, representante de um novo estado de coisas onde o contato sensível é o único passaporte para a construção de um novo conhecimento, contrário àquele regido pelo discurso lógico e racional. A sensação de ausência de referências, do mais absoluto devaneio nesse novo universo de imagens e sons, não pode ser traduzida como produto de uma confusão mental, pois que, dessa forma, seríamos levados a concluir que o homem, ainda que perdido e, talvez por isso mesmo, por alguma defesa interna, é quem continua a pintar o mundo, mesmo que agora em cores aberrantes. Kubrick não elege a psicologia para justificar o homem ou o mundo que apresenta; para ele, o personagem humano está longe de ser o protagonista de qualquer coisa, já que é o próprio mundo que reivindica destaque. O espaço, a câmera-personagem que respira através dos contornos que focaliza, a música que não existe para embelezar ou narrar, e, sim, para dar corpo ao invisível; esses são os verdadeiros personagens da obra de Kubrick, som e imagem que tornam visível o invisível, fazendo com que o sagrado, o mítico, o religioso, ganhem em importância frente ao pragmatismo dos interesses humanos.

No instante em que imagem e som trabalham em parceria para romper com os vínculos sensório-motores da narrativa, o cinema se aproxima de uma filosofia renovada, que recusa o despotismo do conceitual como ponte para assenhorear-se de ideias dispostas em núcleos de certezas e verdades. O homem, então, é convidado a retornar, solitário, ao mundo concreto, a renascer no terreno da experiência sensível da vida. O filme, dentro da perspectiva óptico-sonora, não requer outra coisa senão a disponibilidade para a visão, para

o deslumbramento com formas e sons, o que não implica em abandono de domínios lógicos e racionais, mas, antes, um repriminamento de seu papel. Tendo em vista que o cinema de poesia sugere caminhos ao invés de soluções, o espectador formula para si próprio as amarras conceituais que antes estavam dispostas de antemão à sua apreciação. A verdade é transformada em leitura, ao invés de comprovar, mostrar. Finalmente, o pensamento que reivindica a autonomia do conhecimento, aquele encampado por Deleuze em sua obra, ao invés de recorrer ao terreno do conceitual para defender seus princípios, elege a arte, instância do corpo e do sensível, como canal de emancipação desse novo indivíduo.

5. Bibliografia Geral.

ADORNO, Theodor. **Filosofia da nova música.** 3ª ed. São Paulo. Perspectiva, 2002.

ADORNO, Theodor. **Dialética do Esclarecimento.** 1ª ed. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 1985.

ANDERS, Günther. **Kafka: pró & contra.** 2ª ed. São Paulo. Cosac Naify.

ARISTÓTELES. **A arte retórica e a arte poética.** 14ª ed. São Paulo. Ediouro.

BACHELARD, Gastón. **A Intuição do Instante.** 1ª ed. Campinas – SP. Versus, 1999.

BARROS, Fernando de Moraes. **O pensamento musical de Nietzsche.** 1ª ed. São Paulo. Perspectiva, 2007.

BECKETT, Samuel. **Fim de Partida.** 1ª ed. São Paulo. Cosac & Naify, 2002.

BERENDT, Joachim-Ernst. **Nada Brahma: a música e o universo da consciência.** 10ª ed. São Paulo. Cultrix, 1997.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. 1ª ed. São Paulo. Martins Fontes, 1990.

BERGSON, Henri. **A Evolução Criadora**. 1ª ed. São Paulo. Martins Fontes, 2005.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. 2ª ed. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 2005.

CROCE, Benedetto. **Breviário de Estética e Aesthetica in nuce**. 1ª ed. São Paulo. Editora Ática, 1997.

CAZNOK, Yara Borges. **Música, entre o audível e o visível**. 1ª ed. São Paulo. Unesp, 2003.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo**. 2ª ed. São Paulo. Brasiliense, 2007.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Movimento**. Lisboa. Assírio & Alvim. 2004.

DELEUZE, Gilles / GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** São Paulo. Editora 34, 1997.

ELIADE, Mircea. **O Mito do Eterno Retorno**. 1ªed. Lisboa. Edições 70, 2000.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme.** 1ª ed. Rio de Janeiro. Zahar, 2002.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme.** 1ª ed. Rio de Janeiro. Zahar, 2002.

GOETHE, J. W. **Fausto Zero.** 1ª ed. São Paulo. Cosac & Naify, 2001.

HARNONCOURT, Nikolaus. O Diálogo musical. 1ªed. Rio de Janeiro. Zahar, 1993.

HEGEL, G.W.F. **O belo na arte.** 1ªed. São Paulo. Martins Fontes, 1996.

HEGEL, G.W.F. **O sistema das artes.** 1ªed. São Paulo. Martins Fontes, 1997.

KAFKA, Franz. **Narrativas do Espólio.** 1ª ed. São Paulo. Cia das Letras, 2002.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia.** 1ª ed. Rio de Janeiro. Zahar, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia.** 2ª ed. São Paulo. Cia das Letras, 1992.

PASOLINI, Píer Paolo. **Empirismo Herege.** 1ª ed. Lisboa, Assírio e Alvim, 1982.

PARENTE, André. **Narrativa e Modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra.** 1ª ed. Campinas –SP. Papyrus, 2000.

ROSENFELD, Anatol. **A Arte do teatro.** 1ª ed. São Paulo. Publifolha, 2009.

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de música.** 1ª ed. Rio de Janeiro. Zahar, 1994.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo.** 1ª ed. São Paulo. Unesp, 2001.

SCHAFER, R. Murray. **O ouvido pensante.** 1ª ed. São Paulo. Unesp, 1991.

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia.** 1ª ed. São Paulo. Unesp, 2001.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O Mundo como Vontade e como Representação.** 1ª ed. São Paulo, UNESP, 2005.

SEINCMAN, Eduardo. **Do tempo musical.** 1ª ed. Rio de Janeiro. Via Lettera, 2001.

SEINCMAN, Eduardo. **Estética da comunicação musical.** 1ª ed. São Paulo. Via Lettera, 2008.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet.** 1ª ed. São Paulo. Peixoto Neto, 2004.

TOMÁS, Lia. **Ouvir o lógos: música e filosofia.** 1ª ed. São Paulo. Unesp,
2002.

TRAGTENBERG, Livio. **Música de cena.** 1ª ed. São Paulo. Perspectiva,
1999.

WALKER, Alexander. **Stanley Kubrick: Director.** 1ª ed. WW Norton, 2000.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido.** 2ª ed. São Paulo. Cia das Letras,
1989.