



Sugestão e ambigüidade: substratos do movimento simbolista no teatro e no cinema do tempo presente

Maria Thereza Azevedo (UFMT)

RESUMO: A partir do ideário do movimento simbolista e suas poéticas da sugestão e da ambigüidade, principalmente na literatura, traço um panorama da reinvenção das formas, no teatro e no cinema, apontando semelhanças de procedimentos poéticos. Considero as estruturas descentradas, na contramão dos enredos causais, como as que contêm o espaço das possibilidades de diálogo.

PALAVRAS CHAVE: Simbolismo, teatro, cinema, dramaturgia

Suggestion and ambiguity: The substrates of the symbolist movement in theatre and cinema in the present

ABSTRACT: Taking into account the body of ideas of the symbolist movement and its poetics of suggestion and ambiguity, especially in literature, this paper provides an overview of the reinvention of forms in drama and film, pointing out similarities in poetic procedures. It considers that decentralized structures, in contrast to causal scripts, are those that contain the space of possibilities for dialogue.

KEYWORDS: Symbolism, poetry, cinema, dramaturgy



Sendo o universo do impreciso, do indefinido, do vago, rico em sedução para a mentalidade contemporânea, como afirma Calabrese (1987), é possível perceber semelhanças entre as poéticas da sugestão e da ambiguidade dos poetas do movimento simbolista do final do século XIX, com o teatro e o cinema do tempo presente, pois a obra de arte como sugestão foi a bandeira levantada pelos adeptos do Simbolismo que buscavam “insinuar coisas em vez de formulá-las ostensivamente” (WILSON, 2004, p. 22).

Alguns pensadores e artistas da época acreditavam na existência de um universo subjacente e obscuro, que não se explica pela razão. Isso os movia a procurar no oculto, o mistério que pudesse revelar a essência das coisas. Este pensamento resistia ao determinismo de Hipólito Taine (1828-1893) e ao positivismo de Augusto Comte (1798-1857), doutrinas que respaldavam o desenvolvimento econômico, naquele momento, impulsionado pela revolução industrial.

Isolados da sociedade utilitária que medrava naqueles anos, os militantes da contra corrente desenvolvimentista que se intitularam *Decadentistas* – “somos decadentes visto que esta decadência não é, senão, a marcha ascensional da humanidade para ideais considerados inacessíveis” (MORETTO, 1989, p.29) – perceberam na arte um caminho para o desenvolvimento da espiritualidade.

O movimento simbolista surgiu, então, neste contexto *decadentista*, em meio a uma crise de valores, quando bens de consumo se tornavam o grande objetivo, o projeto de vida da civilização ocidental, em detrimento dos valores da alma e, por conseguinte, do homem. Considerados como o prosseguimento de uma mesma idéia, *Decadentismo* e *Simbolismo* se revelaram como “duas fases sucessivas de um mesmo movimento” (MICHAUD, 1969, p. 29).

Na busca de um sentido espiritual, o simbolista toma como referência a *teoria das correspondências* do místico sueco Emannuel Swedenborg (1688-1772); a *não-ação* do filósofo Arthur Schopenhauer (1788-1860); a força do *inconsciente*, defendida por Eduard Von Hartmann (1842-1906); e a *intuição*, proclamada por Henri Bergson, como a que atinge “a realidade que dorme nas profundezas da natureza humana” (BERGSON, 1971, p. 177).

Schopenhauer afirma a idéia do homem enquanto vontade, instinto vital, força que proporciona a vida e desejo nunca saciado. Se a vontade, para ele, é um mal, o bem seria, então, a não vontade. “Schopenhauer desmistifica o esforço, a luta e desestimula a idéia de competição, que constituíam a base ideológica da revolução industrial e do positivismo” (GOMES, 1994, p.13).

Em **O mundo como vontade e representação**, ele exalta a arte como redentora do homem, “atribulado pela tortura da vontade nunca satis-



feita e, quando satisfeita, pelo vazio ainda mais torturante do tédio – essa exaltação propicia à arte um halo religioso” (*apud* ROSENFELD, 1991, p. 178).

Influenciado pela filosofia oriental, Schopenhauer sugere no seu pensamento os preceitos do *Tao te king* que prega a não ação, *Wu Wei*, o abandono da vontade. Na China, o *wu wei* era comparado aos galhos esguios de uma árvore que, cobertos de neve, curvam-se até o chão. “Em vez de se oporem ao peso que os oprime, cedem à pressão para não se partirem. Depositada junto à raiz, a neve liberta os galhos” (BOREL, 1996 p. 17). No *Tao te King*, a *não-ação* pode ser compreendida como “deixar acontecer”, ou seja, não interferir no que é papel da natureza.

Já o filósofo Eduard Von Hartmann, discípulo de Schopenhauer, com a sua *filosofia do inconsciente*, acredita que a força que domina o mundo está justamente no inconsciente, ressaltando a inacessibilidade daquilo que impulsiona o movimento do universo. Para ele, as explicações científicas são desnecessárias e insuficientes. Hartmann defende que o princípio do Inconsciente dá aos fenômenos observados sua única explicação verdadeira.

Henri Bergson, por sua vez, exalta a intuição como o “instinto que se tornou desprendido, consciente de si mesmo, capaz de refletir o objeto e de o ampliar infinitamente” (BERGSON, 1971, p.177). Para Bergson, a intuição é quase que inteiramente sacrificada na humanidade da qual fazemos parte. Em *Evolução Criadora*, ele faz um paralelo entre a inteligência e a intuição, observando que a inteligência monta um juízo *a priori* sobre as coisas, “já a intuição, pelo contrário, apreende um objeto num todo dentro do fluxo dinâmico da existência” (BERGSON, 1971, p.13) A intuição poderá, na visão de Bergson, fazer-nos apreender aquilo que a inteligência não é capaz.

A obra **O Céu e o Inferno**, de Emmanuel Swedenborg, considerado o “Santo padroeiro” dos simbolistas, sintetizou e popularizou antigas filosofias ocultistas, com a sua teoria das *correspondências* e se tornou o livro de cabeceira dos poetas decadentes. Swedenborg exaltava um mundo espiritual a ser decifrado, em estreita correspondência com o mundo terreno, idéia cara aos simbolistas para a apreensão do oculto.

O símbolo passou a ser, então, o decodificador da linguagem oculta do universo, o elo entre a terra e o céu, o mediador das correspondências, entre o que está fora e o que está dentro, em cima e em baixo, no macro e no microcosmo. Para os simbolistas, as *correspondências* se referem à relação entre o mundo material e o espiritual e a intuição é o caminho da descoberta.

A busca pela revelação faz desabrochar um processo perceptivo, no qual Rimbaud proclama a vidência como forma de se chegar ao âmago das coisas. Mas para que isso ocorra é necessário um desregramento



dos sentidos. “O poeta se faz vidente através de longo, imenso e meditativo transtorno de todos os sentidos” (WILSON, 2004, p.19). Ou seja, a vidência poderia ser como um *insight* produzido pelo desvelamento de camadas subconscientes, numa espécie de desintegração dos sentidos padronizados, rumo a uma nova percepção:

A estranha e caótica associação de imagens é o resultado da vidência do poeta que “enlouquece”, a partir das latências desapercibidas pelas pessoas...Somente ele é que intui tais relações graças ao olho mágico que, ao desprezar o real objetivo, prefere apreender fantásticas correspondências. (GOMES, 1995, p. 57)

O desregramento a que se entrega o poeta, conforme Gomes, é uma tentativa de recuperar a consciência primitiva que a civilização ocultou. A questão é que o inconsciente manifesto não tem a organização de um discurso formulado, e isso aparece como conteúdo desequilibrado.

Assim, o poeta passa a ser um visionário, um vidente, com um caráter mediúnico, valorizado pelos ocultistas, para tentar atingir o desconhecido de uma maneira controlada. “Essa tendência ‘racionalizante’ do irracionalismo proposta por Rimbaud encontra, mais adiante, em Mallarmé o mais fiel cultor (...) que propõe a perfeita utilização deste mistério que constitui o símbolo” (GOMES, 1995, p.54).

O dramaturgo e poeta William Buther Yeats (1865-1939) percebeu logo cedo que “as imagens brotam na imaginação vindas de uma fonte mais profunda do que a memória consciente ou subconsciente”. A potência ou força que domina o poeta não é mais Deus ou as musas; pelo contrário, ela se identifica com sua interioridade, ou com aquilo que se convencionou chamar de inconsciente (GOMES, 1995, p.53). É no inconsciente que estariam contidas estas imagens primevas que, mais tarde, Carl Gustav Jung (1875-1961) denominou de *arquétipos* e que são parte de um *inconsciente coletivo*, ou seja, pertencentes a toda a humanidade.

A idéia de uma ligação com o inconsciente vai ter repercussões nas técnicas de *fluxo da consciência* ou *monólogo interior*, aplicadas na literatura por James Joyce (1882-1941). O fluxo da consciência se manifesta por palavras em expansão, jorradadas, sem uma organização discursiva. É assim que Joyce cria, em **Ulisses** (1922), uma escrita que encantou o cineasta russo Serguei Eisenstein (1889-1948), autor da teoria da montagem e considerado o precursor da semântica no cinema.

Edmund Wilson diz que “sua força [de Ulisses], ao invés de acompanhar uma linha, expande-se a si mesma em todas as dimensões [inclusive a do tempo] em torno de um único ponto” (1967, p.21). E, tanto na estrutura do *fluxo da consciência*, quanto em outras promovidas pela



linguagem do inconsciente é necessário decifrar códigos sensoriais e imagéticos, e se cada observador ou leitor potencializa no ato de leitura suas próprias imagens, é na *sugestão* que está o espaço para a sua participação, já que nela está contida a incompletude.

A maneira de atingir o desconhecido, sem denominá-lo, encontra na *sugestão*, defendida por Mallarmé, a linguagem das correspondências que se torna no movimento simbolista, procedimento e poética. Na expressão de Genette, “as estruturas do devaneio mallarmeano são como uma espécie de discurso interior provido de sua retórica própria” (GENETTE, 1972, p. 97).

Para Mallarmé “denominar um objeto é suprimir três quartos da fruição do poema, que é feita da felicidade de adivinhá-lo pouco a pouco: sugeri-lo... eis o sonho...” (MALLARME *apud* GENETTE, 1972, p. 98) e Genette observa que “as estruturas das substâncias ambíguas em Mallarmé conduz-nos da pena à renda, da renda à nuvem, da nuvem à espuma” (GENETTE, 1972, p.95). Gomes já afirma que Mallarmé defende a sugestão porque acredita que a poesia deva ser enigma ou mistério, reafirma o caráter esotérico da arte, e que a adivinhação é a melhor forma de apreender as correspondências entre as coisas nossas idéias e nossos sonhos (GOMES, 1994, p.103).

Assim, sugestão, imprecisão, vazio, incompletude, ambigüidade, são termos recorrentes para designar as formas do mistério, ou as que geram a possibilidade de descoberta e participação.

Poética da sugestão no teatro

Se a essência do drama é representada pelo conflito, ou seja, pela confrontação de forças heterogêneas, no “novo drama”, que surge com o movimento simbolista, o conflito é diluído e, por conseguinte, a ação dramática se torna frágil.

O dramaturgo simbolista Maurice Maeterlink (1862-1949) é apontado por Peter Szondi como o que expõe a prostração existencial do homem, substituindo a ação pela situação. “As primeiras obras de Maeterlink (...) evocam homem em sua impotência existencial (...)” (SZONDI, 2001, p.70). Bentley afirma que sua forma parece a “confusão do sonho” e faz um paralelo com Gordon Craig: “são semelhantes na sua tentativa de criar um drama de atmosfera”. Ele acredita que tanto Maeterlink quanto Craig se afastaram da vida e, portanto, do drama, pois o drama é objetivo, externo (BENTLEY, 1991, p.127).

Desenvolveu-se, então, na vanguarda do teatro, uma dramaturgia que recebeu vários nomes: drama da incompletude, drama de situação, drama de espera, drama de estações, drama de farrapos, drama do ego, drama da subjetividade, drama descontínuo e assim por diante. Estes



“dramas” não se enquadravam mais na concepção clássica de *drama*, como observou Anatol Rosenfeld quando apontou a subjetivação mais radical da dramaturgia, no teatro, que se inicia com **O caminho de Damasco**, de Strindberg: “uma concepção que nega no fundo não só a dramaturgia tradicional, mas atinge com força demolidora a dramaturgia (...)” (ROSENFELD, 1997, p.100).

Sobre este drama subjetivo, Bentley cita um trecho de apresentação da peça em que Strindberg parece explicar o que fez:

(...) formas desarticuladas, mas aparentemente lógicas de um sonho. Qualquer coisa pode acontecer tudo é possível e provável. O tempo e o espaço não existem; num terreno insignificante de realidade, a imaginação tece novos padrões: uma mistura de memórias, experiências, fantasias, absurdos, improvisações. Os personagens dividem-se, dobram-se, multiplicam-se, evaporam-se e condensam-se, são difusos e concentrados. Mas uma só consciência domina a todos (BENTLEY,1991, p.128).

Assim, a literatura dramática tomou rumos que foram desembocar nas incertezas, nas ambigüidades, na desordem, na imprecisão, na indeterminação, na descontinuidade. A construção por fragmentos, com escritas heterogêneas, quadros desconectados uns dos outros, converteu-se numa metodologia de construção arquitetural da forma, já que a unidade dramática não estava mais em pauta. Uma prática do fragmento que tem origem conforme Ryngaert no abandono do ponto de vista e na impossibilidade de ter qualquer visão ordenada.

Se por um lado, esse novo drama vem carregado de personagens imprecisos, de indeterminação de tempo e lugar, enredo diluído, o que poderia dificultar a compreensão, por outro lado, ele aciona com muito mais força a atenção do espectador, porque nestas “obras abertas” a cooperação do leitor é fundamental para a reconstrução dos cacos.

O enredo que dá suporte à história e fundamenta o desenvolvimento da progressão dramática é estraçalhado, a ponto de quase inexistir, ou seja, o que era importante torna-se sem importância. Samuel Beckett, por exemplo, é um dos dramaturgos que descartou o enredo de suas peças. Já Bertolt Brecht levou às últimas conseqüências a noção de épico no teatro, destituindo a forma dramática do seu posto. O que Brecht buscava, tal como Eisenstein no cinema, era um teatro pedagógico, que fizesse pensar, daí a noção de montagem que rompe a linearidade dos fatos e provoca uma outra ordem, causando um estranhamento, o que ele denominou de *Veffekt* (efeito de estranhamento). Para Brecht, estranhar um processo ou caráter significa inicialmente retirar desse processo ou caráter aquilo que é evidente, conhecido, manifesto, e provocar espanto e curiosidade diante dele (1963, p.23).



Koundela vê no teatro de Brecht um “processo de montagem” que visa romper com o conceito de evolução, decompondo a situação em outros tantos elementos particulares que o atuante ou espectador montarão em seguida” (KOUNDELA, 1991, p.103).

Brecht, ao defender o teatro épico como forma de despertar a atividade do espectador fazendo com que ele tome decisões e não só embarque em emoções, desenvolveu uma série de ideias que compõem seu pensamento. Uma delas é que o homem é um ser mutável, em processo, e não um ser fixo e conhecido. E começa mudando a ordem das coisas. Entre as peças estão: **O círculo de giz Caucásiano** (1944), **A ópera dos três vintens** (1928), **Mãe Coragem** (1939), **Galileu** (1937).

Em **Escritos sobre teatro**, Brecht observa que “o destino não é mais uma potência monolítica”; doravante, observa, “sobretudo, campos de força atravessados por correntes contrárias” (...) (BRECHT *apud* RYNGAERT, p.81).

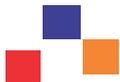
No teatro de Brecht a organização das cenas se dá de forma independente, de tal maneira que o público fica atento às junções, aos pontos nó que possibilitam uma remontagem, um reordenamento, ou seja, a iniciativa de reconstrução fica por conta do leitor.

Desta maneira, como destaca Rosenfeld, “o público não é envolvido pela tensão veemente, linear de ação progressiva, dirigida para a solução final”. É através das contradições que o público vai sendo incitado a refletir, como em **Alma boa de Se-Tsuan**. Se-Tsuan é boa e sendo boa põe a perder o seu empreendimento comercial, ela precisa ser “má” para manter o seu ganha pão. Assim, inventa um primo, que é ela mesma. Mas, para contar esta história de contradições, a montagem se dá de forma dialética, “o efeito de distanciamento começa a funcionar a partir da própria estrutura das peças” (ROSENFELD, 1991, p.155). Como diz Ryngaert, esta é uma dramaturgia, na qual o espaço e o tempo geram simultaneamente várias dimensões e épocas.

Poética da sugestão no Cinema

Assim como no teatro, no cinema também ocorreram variadas disjunções de enredo contraposta à forma dramático-narrativa clássica. Como, por exemplo, **Week end** (França, 1967) de Godard, um filme de ideias sobre a classe média urbana onde o enredo desaparece.

Já no que se refere à imagem, experiências foram realizadas por Abel Gance, do impressionismo francês (anos 1920), que inventava pontos de vista mirabolantes, amarrando a câmera em rabos de cavalos, ou deixando a câmera rolar pela neve morro abaixo. A imagem que temos da neve em **Napoléon** (1916) é uma sugestão, impressão de neve. Neste caso, privilegia-se a poesia no tratamento dado à imagem e à montagem



com ênfase na organização rítmica, mais do que a lógica do enredo, mas sem, no entanto, abandonar a narrativa.

Para Anna Balakian (1985, p.35) “a força da arte cinematográfica de criar imagens ambíguas é tão grande que poderia perpetuar a técnica simbolista”. E Gomes lembra das ligações do simbolismo com o surrealismo: “o processo criativo inaugurado por Rimbaud atravessa o simbolismo e desemboca em pleno surrealismo, influenciando a chamada escrita automática que supõe a eclosão das imagens através de livres associações” (GOMES, 1994, p.57).

Estas livres associações, assim como a lógica dos sonhos, foram assumidas pelo cineasta Luiz Buñuel (1900-1983) em seus filmes, onde cotidiano e sonho se confundem. Sonhos são mistérios do inconsciente que falam a língua da ambigüidade, da repetição, da polissemia, do deslocamento e da condensação. Para Buñuel, são estratégias no plano da expressão fílmica. Buñuel acredita que o mecanismo produtor das imagens cinematográficas é, por seu funcionamento intrínseco, “aquele que, de todos os meios da expressão humana, mais se assemelha a mente humana, ou melhor, mais se aproxima do funcionamento da mente em estado de sonho” (BUÑUEL *in* XAVIER, 1991, p.336).

Seu primeiro filme, o curta-metragem que realizou com Salvador Dalí na sua fase surrealista, juntando sonhos de ambos, **Un chien andalou** (1929), organizado de maneira onírica, promoveu inquietação e estranhamento. Essa obra trouxe um avanço definitivo à linguagem cinematográfica, rompendo com as regras de continuidade, com as relações de causa e efeito, com as noções de espaço e tempo, obrigando o espectador a abandonar a postura de audiência passiva que a narrativa convencional impôs (RUIZ *in* CANIZAL, 1993, p. 194).

Tanto a poética dos filmes de Buñuel, como a dos sonhos, é a da sugestão. Ambas estão plenas de códigos latentes, sugerem coisas que nos inquietam solicitando a decifração. Mas, se os filmes de Buñuel, assim como os sonhos, causam estranhamento, por que chegaram a atrair público, principalmente na fase mexicana? É que Buñuel também trabalhava numa outra chave bastante popular, a do melodrama. É exatamente no interior da estrutura melodramática que ele abre as fendas que destituem as linhas que separam a ordem realista que o gênero propõe, da desordem onírica que o sonho impõe. Alguns dos filmes realizados na fase mexicana foram: **Los olvidados** (1950), **Viridiana** (1961), **El Angel exterminador** (1962), **Ensayo de un crimen** (1955a), **Nazarin** (1959), **El** (1952).

Nestes filmes, os personagens de Buñuel lutam contra obstáculos de ordem social, moral ou psicológica. Há sempre empecilhos que esbarram e obstruem o caminho. Em **El Angel Exterminador** (1962), por



exemplo, alguma coisa impede que os convidados de um jantar consigam atravessar a porta de saída. Eles “*se quedan*” na casa do anfitrião durante dias, dormem pelo chão da sala com suas roupas de cerimônia. As comidas acabam, a água acaba, morrem pessoas. O que se desenvolve ali é a degradação. Um dos personagens, faminto, come papelão, outro perfura as paredes em busca de água para beber. É um drama em sua forma, com situação inicial, conflito, desenvolvimento do conflito e resolução. Uma situação absurda, semelhante ao sonho, na qual os personagens se enredam. Eles não conseguem sair de uma casa onde necessitam apenas abrir uma porta. A saída surge quando um dos personagens, no auge do conflito percebe, num relance, que todos se localizavam no mesmo ponto em que encontravam no momento da despedida.

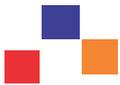
Em **El** (1952), há uma cena em que Francisco está na Igreja e percebe as pessoas rindo dele. A montagem da cena lembra uma descrição de sonho do personagem Raskolnikov, de Dostoiévsky, em **Crime e Castigo** (1866), citado por Bakhtin em **Problemas da poética em Dostoiévsky**. Para Peñuela, Buñuel “se lança, empurrado pelos mais diversos atrevimentos, aos porões em que o inconsciente brinca de esconde-esconde e deixa, na escuridão quase subterrânea” (PEÑUELA, 1996, p.12).

Nos filmes de Buñuel há “arranjos expressivos de imagens vindas do mundo interior em que o inconsciente lida com problemas cuja significação é sempre movediça”, analisa Peñuela (1996, p.22). O sonho, com sua forma assimétrica, inspira também alguns filmes da *Nouvelle Vague* francesa, como por exemplo, **O Ano passado em Marienbad** (1961), escrito por Alain Robbe-Grillet e dirigido por Alain Resnais. A respeito do roteiro do filme, Grillet afirma que

(...) nele existe a tentativa de construir um espaço e um tempo puramente mentais, os do sonho, talvez, ou da memória, os de toda a vida afetiva – sem muita preocupação com os encaamentos tradicionais de causalidade nem com uma cronologia de enredos. (ROBBE-GRILLET, 1988, p 67)

Para Robbe-Grillet, o que interessa é o tempo interior, “com suas estranhezas, suas interrupções, suas obsessões, suas regiões obscuras uma vez que ele é o tempo de nossas paixões, de nossa vida” (1988, p.67). A maneira de ordenar a narrativa com efeito disnarrativo surgiu com Robbe-Grillet.

Outro procedimento, na contramão da organização pelo enredo, foi o do cineasta Serguei Eisenstein, quando pensou e realizou a montagem de seus filmes. Alicerçado na compreensão da montagem como um processo de construção de conhecimento, este pensar carrega em sua concepção, traduzido para a forma do filme, o próprio fluxo do pensamento.



Ao elaborar a sua teoria da montagem, Eisenstein dialogou com os poemas haicais japoneses, com o teatro kabuki, com o *monólogo interior* – a escrita como fluxo da consciência – trabalhado na literatura de Joyce em *Ulisses*, e com o *discurso interior* – teoria sócio-histórica da psicologia da aprendizagem de Vigotsky, que consistia na compreensão de que o discurso, antes de tomar forma, existe em estado latente e caótico e exatamente aí estão as bases do desenvolvimento.

O discurso interior, fundamental para a compreensão da teoria do desenvolvimento de Vigotsky, ressalta o caráter social do processo de conhecimento: “o sujeito constitui suas formas de ação e sua consciência nas relações sociais” (GOES, 1991, p.18). Tais interações são articuladas através do discurso interior, cuja peculiaridade é a semântica. A apropriação, a autonomia do sujeito e o desenvolvimento da consciência passam pelo processo de internalização (discurso interior). Para Eisenstein, “as leis do discurso interior são precisamente as leis que existem na base de toda a variedade de leis que governam a construção da forma e composição das obras de arte” (1987, p.121).

Sobre as preocupações de Eisenstein, Parente observa:

(...) no que concerne a pesquisa de uma forma de escritura capaz de reproduzir as ondulações dos sonhos, o movimento da alma e os sobressaltos da consciência nos fazem pensar na definição do poema em prosa de Baudelaire (PARENTE, 2000, p. 60).

Eisenstein destacava a diferença da sintaxe do discurso interior oposta ao discurso articulado: “o discurso interior, o fluxo e seqüência do pensamento não-formulado nas construções lógicas nas quais os pensamentos articuladamente formulados se expressam, tem uma estrutura especial própria” (EISENSTEIN, 1987, p.122).

Roland Barthes (1915-1980), ao analisar **Outubro** (1928), um dos filmes de Eisenstein, observou a existência de um *terceiro sentido* que estrutura o filme sem confundir a história, ou seja, uma organização que subjaz à montagem simbólica e óbvia que dá um sentido obtuso que escapa à compreensão.

Assim como a sintaxe do discurso interior, as imagens e fatos não são relacionados conforme uma organização de causas e efeitos, próprias do enredo, mas através de associações, com a predominância do sentido, uma conexão entre planos e cenas situadas em tempos e espaços diferentes. Isso permite que se abram brechas para uma mobilidade de formas e de compreensões.

Um dos métodos elaborados por Eisenstein foi a montagem polifônica que ele define como avanço simultâneo de uma série de múltiplas linhas, cada qual mantendo um curso de composição independente e cada qual contribuindo para o curso de composição total da seqüência (EISENSTEIN, 1990, p.52).



A variedade de linhas ou “pontos sem nó” vão se amarrar na mente do interlocutor. A montagem polifônica tem semelhanças com os estudos de Bakhtin, seu contemporâneo, em torno do romance polifônico de Dostoievski, considerado por Bakhtin como o criador da autêntica polifonia onde “interpretar o mundo implica em pensar todos os seus conteúdos como simultâneos” (BAKHTIN, 1997, p.28), ver tudo como coexistente, numa relação de interação e interdependência.

Efeito poético e participação do leitor

Ao desmontar o drama e constituir outras possibilidades narrativas, o foco aproxima-se da ruptura com um modelo de verdade evidenciado pela organização clássica. Através da montagem é possível reordenar os fragmentos do filme relacionando-os não só com os princípios do drama e da narrativa, mas com os princípios da poesia, simultaneidade e descontinuidade a um só tempo. “O espectador deve ligar o que o texto fílmico dissociou, pois os segmentos afastados se encadeiam em uma estrutura mais vasta do que aquela que o contém imediatamente” (PARENTE, 2000, p.139). O modo de arranjar as imagens acaba tendo semelhanças com as formas de arranjo da poesia. A emoção se intensifica pelas associações poéticas e o espectador interage no processo de descoberta. Tarkovski, ao criticar as regras impostas para se escrever um roteiro, afirma:

Esta forma exageradamente correta de ligar os acontecimentos geralmente faz com que os mesmos sejam forçados a se ajustar arbitrariamente a uma seqüência, obedecendo a uma determinada noção de ordem. E mesmo quando não é isso que acontece, mesmo quando o enredo é determinado pelos personagens, constata-se que a lógica das ligações fundamenta-se numa interpretação simplista da complexidade da existência (TARKOVSKY, 1990, p. 17).

Se por um lado, as vanguardas e filmes experimentais foram ao encontro de um cinema de poesia, em montagens semânticas organizadas por associações de imagens e de idéias, tentando desvincular-se da narrativa clássica, em alguns filmes contemporâneos, de estruturas abertas, parece que as duas coisas não só são possíveis como viáveis. Ao picotar as narrativas em múltiplos *plots*, surge um desenho que promove efeitos poéticos.

A fragmentação da narrativa, a mistura de linguagens e gêneros, herança de mais de cem anos de cinema, as relações com a dramaturgia e mais a incorporação ou influência de novas tecnologias e suportes como o digital, o hipertexto, os joguinhos de computador, acabam por



reinventar o cinema na atualidade. Um cinema que continua contando histórias, mas de múltiplas maneiras, hoje aceitas pelo grande público. A simultaneidade, a polissemia, o descentramento, a fragmentação e a descontinuidade tornaram-se operações estéticas, tanto nos filmes mais elaborados, autorais, como nos filmes de grande mercado.

Ao multiplicar o drama, deslocando-o de um personagem protagonista para muitos personagens, em forma de *multiplot*, é impossível caminhar para um só desfecho ou uma solução final. As narrativas audiovisuais no tempo presente não caminham mais em linha reta, mas se bifurcam, entrecruzam-se, pois são muitos os focos narrativos e, por conseguinte, muitas as possibilidades de desfecho.

O engendramento dessas narrativas ocorre simultaneamente e aí está a complexidade, o tecer em conjunto tramas aparentemente desconexas. Isso nos lembra Bakhtin quando diz que “interpretar o mundo implica em pensar todos os seus conteúdos como simultâneos”, (...) ver tudo como coexistente, numa relação de interação e interdependência (BAKHTIN, 1997, p.28).

A lógica das associações que “subverte a contigüidade de enredo” pode provocar, talvez, como queria Brecht e Eisenstein, um distanciamento e uma reflexão em torno do conteúdo abordado nos filmes. Em **Amores perros** (México, 2000), de Alejandro González Iñárritu, por exemplo, são amores caninos e desamores humanos que se digladiam em meio à condição de sobrevivência numa cidade caos-rede, onde as pessoas-personagens não conseguem encontrar-se. O caos é o lugar onde a narrativa se engendra e se desdobra, estilhaçando seus pedaços por vários pontos nós da cidade e pontos nós da história.

Ou então, no caso de **Antes da Chuva** (Macedônia, 1994), de Milcho Manchevski, um filme composto de textos heterogêneos e *links* imaginários, que possibilita, através de combinações, variações de percurso. Em torno deste filme, é possível perguntar e até ficar sem resposta, quem veio primeiro, a premonição ou o fato, a foto ou o sonho, a vontade ou a ação, o desejo ou o gesto, o roteiro ou o filme? Aqui parece não haver limites entre o que continua e o que começa porque, conforme a fala do monge no início do filme, “o círculo não é redondo”, o final ou o meio podem estar em qualquer ponto. Assim como o círculo não é redondo, ninguém sabe onde termina e nem quando começou, assim é a guerra entre macedônios e albaneses, assim são os costumes, assim são os homens. É a forma que dá as pistas de leitura.

Neste caminho, uma vertente do cinema optou pelas múltiplas narrativas que se organizam sob a égide do número três ou de seus múltiplos. Três é o número da multiplicidade. Em **Amores Perros**, de Alejandro González Iñárritu (México, 2000), há uma situação inicial que funciona como epicentro do filme, um acidente onde estão localizadas as perso-

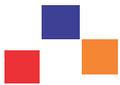


nagens das bifurcações das histórias simultâneas: a história de Octavio, um jovem apaixonado pela cunhada que, para juntar dinheiro e fugir com ela, coloca seu cachorro para brigar; a história de Valéria, uma modelo que vê sua carreira danificada e seu amor balançado, em virtude da paralisia provocada pelo acidente, enquanto seu pequeno cãozinho se perde no estreito espaço entre assoalho e o teto do apartamento inferior; e a história de um ex-guerrilheiro, Chivo, que observa de longe a filha que abandonara, recolhe cachorros da rua, cuida deles, mas mata burgueses por encomenda.

Lucia, de Humberto Solas (Cuba, 1968) já é um filme sobre a condição feminina em Cuba. Cada um dos três episódios é vivido por uma personagem de mesmo nome e interpretado por diferentes atrizes. A primeira Lucia é uma senhora da alta burguesia, que, em 1895, vive um amor desesperado em meio à luta pela independência do domínio espanhol. A história da segunda Lucia acontece em 1932, durante a revolução contra a ditadura de Machado. A terceira Lucia é uma camponesa, numa fase de afirmação da revolução cubana, durante os primeiros anos da década de 60. Esta terceira Lucia luta contra o machismo.

Em **Corra Lola Corra**, Tom Tykwer (Alemanha, 1999) aborda três possibilidades de história a partir do momento em que Lola recebe um telefonema do namorado Manni, dizendo que precisa arrumar 200 mil marcos em apenas vinte minutos para entregar a um chefe do tráfico, senão ele morre. Lola tem apenas 20 minutos para conseguir seu objetivo. A busca pelo dinheiro acontece em três possibilidades que variam de acordo com o personagem que ela esbarra pelo caminho. É um jogo, cada encontro pode influenciar no próximo gesto. Em **Amores Possíveis**, Sandra Wernek (Brasil, 2001) são três histórias possíveis. Os mesmos personagens vivenciam situações diferentes, provavelmente impossíveis baseado no *se*. Se ela não tivesse viajado o que teria acontecido? São três possibilidades de vivência do amor. Já **Cronicamente Inviável**, Sergio Bianchi (Brasil, 2000), trabalha com situações aparentemente corriqueiras que são vividas por seis personagens (Alfredo, Amanda, Adam, Carlos, Luis e Maria Alice), de variadas etnias e lugares. As situações apresentadas, que tem como ponto de conexão um restaurante num bairro nobre de São Paulo, vão desmontando a visão romântica que temos do país e denunciando o caráter precário da falta de dignidade em que vivemos.

Desta maneira, a leitura desses filmes pode ser realizada, sobretudo, por combinações heterogêneas em organizações instáveis, o que implica em reordenamento ora por aproximação ora por afastamento, onde se confundem e entremeiam vários sentidos todos a um só tempo. Estas operações envolvem leituras por reiteração, antecipação, correção de percurso e lidam com as contradições, como se elas fossem rascu-



nhos de pensamento. E, além disso, é preciso também acionar o repertório para lidar com a intertextualidade, a paródia, a citação.

Nos filmes citados há um estado de risco que estimula a produção de sentido, isso implica em abandono do saber suposto como verdade e enveredamento pelo horizonte da poética, uma poética em que o leitor, decifrador, participa da sua construção. Assim a ambiguidade e a sugestão próprias do movimento simbolista encontram ressonâncias em alguns formas da arte cinematográfica e dramática contemporâneas.

Referências

BAKHTIN, Mikhail **Problemas da poética em Dostoievski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BALAKIAN, Anna. **O simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

BENTLEY, Eric. **O dramaturgo como pensador**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Rio de Janeiro: Editora Opera Mundi, 1971.

BERNARDET, Jean Claude. **O que é Cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BOREL, Henri. **Wu Wei, a sabedoria do não agir**. São Paulo: Attar, 1996.

BRECHT, Bertold. **Escrits sur le Théâtre**. Paris: Ed. L'arche, 1963.

BUNUEL, Luiz. Cinema, instrumento de poesia. In: XAVIER, Ismail (org). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

BURCH, Noel. **Práxis do Cinema**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

CALABRESE, Omar. **A idade Neo Barroca. Arte e Comunicação**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

EISENSTEIN, S. M. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Zahar editora, 1987.

EISENSTEIN, Serguei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1990.

GENETTE, Gerard. **Figuras**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GÓES, Maria Cecília. **A natureza Social do desenvolvimento psicológico**. In: Cadernos CEDES. n. 24. **Centro de Estudos Educação e Sociedade**. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1991.

GOMES, Alvaro Cardoso. **O simbolismo**. São Paulo: Ática, 1994.



KOUNDELA, Ingrid Dormien. **Brecht, um jogo de aprendizagem**. São Paulo: Perspectiva, Editora Universidade de São Paulo, 1991.

MICHAUD, Guy. **Message poetique du Symbolisme**. Paris: Nizet, 1969.

MORETTO, Fulvia M. L.(org). **Caminhos do decadentismo francês**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

PARENTE, André. **Narrativa e Modernidade Os cinemas não narrativos do pós guerra**. Campinas, SP: Papirus Editora, 2000.

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. Cinema e Poesia. In: XAVIER, Ismail (org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

ROBBE-GRILLET, Alain. **O ano passado em Marienbad**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1988.

ROSENFELD, Anatol. Influências estéticas de Schopenhauer. In: **Texto/Contexto**. São Paulo, Perspectiva 1991.

_____. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva 1997.

RUIZ, Adilson. Bunuel, um cineasta no exílio. In: CANIZAL, Eduardo Penuela.(org). **Um jato na contramão**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

RYNGAERT, Jean Pierre. **Ler o Teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. In: Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo, Martins Fontes, 1990.

WANDELLI, Raquel. **Revista da Socine**. São Paulo: Anablume, 2000.

WILSON, Edmund. **O Castelo de Axel**. São Paulo: Cultrix, 1967.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1984.

Recebido em maio de 2011.

Aceito em julho de 2011.

Maria Thereza Azevedo

Doutora em Artes Cênicas pela USP/SP/Brasil. Docente e Coordenadora do Programa de Pós Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea (ECCO)/UFMT. Líder do Grupo de Pesquisa *Artes Híbridas, interconexões, contaminações, transversalidades*.