



ROSÂNGELA BROCH VEIGA

**UMA CONVERSA ENTRE TELAS:
O Imaginário de Vincent van Gogh no Cinema de Akira Kurosawa**

Porto Alegre

2013

ROSÂNGELA BROCH VEIGA

**UMA CONVERSA ENTRE TELAS:
O Imaginário de Vincent van Gogh no Cinema de Akira Kurosawa**

Monografia apresentada como pré-requisito para a conclusão do curso Bacharelado em Museologia da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação FABICO/UFRGS, sob a orientação da Prof. Me. Ana Carolina Gelmini de Faria.

Porto Alegre

2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

Reitor Carlos Alexandre Netto
Vice-Reitor Rui Vicente Oppermann

FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO

Diretora Ana Maria Mielniczuk de Moura

DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA INFORMAÇÃO

Chefe Maria do Rocio Fontoura Teixeira

COMISSÃO DE GRADUAÇÃO DO CURSO DE MUSEOLOGIA

Coordenadora Lizete Dias de Oliveira
Vice-Coordenadora Zita Rosane Possamai

V426c Veiga, Rosângela Broch

Uma conversa entre telas: o imaginário de Vincent Van Gogh no cinema de Akira Kurosawa/ Rosângela Broch Veiga, 2013.
f. 93, Il.

Orientadora: Ana Carolina Gelmini de Faria.

Trabalho de conclusão (graduação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação. Curso de Museologia. Porto Alegre, 2013.

1. Cinema 2. Pintura 3. Vincent Van Gogh 4. Akira Kurosawa 5. Sonhos 6. Imaginário 7. Memória

CDU: 791.43657

Rosângela Broch Veiga CRB – 10/1734

Departamento de Ciências da Informação
Rua Ramiro Barcelos, 2705
Bairro Santana
Porto Alegre-RS
Telefone: (51) 33085067
E-mail: fabico@ufrgs.br

UMA CONVERSA ENTRE TELAS:

O Imaginário de Vincent van Gogh no Cinema de Akira Kurosawa

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Museologia, na Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Aprovado pela banca examinadora em 04 de Dezembro de 2013.

BANCA EXAMINADORA:



Prof^a Me. Ana Carolina Gelmini de Faria (Orientadora) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul



Prof^a Dra. Lizete Dias de Oliveira -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul



Prof^o Dr. Luís Edegar de Oliveira Costa - Universidade Federal do Rio Grande do Sul

À Júlia Veiga

AGRADECIMENTOS

A Ana Carolina Gelmini pela leitura atenta e sensível, que mesmo abraçando o mundo, consegue estender um pouquinho mais seus braços e envolver o universo. Minha admiração e respeito pela profissional que és.

Ao meu pai que me presenteou a paixão pelo cinema, me ensinou a sonhar, e nunca deixou de acreditar na pessoa que ainda sou.

Ao meu irmão Amarildo Augusto Veiga, pela leitura sensível, apontamentos e sugestões que enriqueceram ainda mais minha escrita.

Á Kátia, Márcia, Daniela e Mariana, amigas sempre presentes nesta jornada, pelo carinho, amizade, e exemplo de força e determinação em um mundo regido por imposições sociais arcaicas que massacram e martirizam ainda hoje a força e a beleza de ser mulher.

Á Julia “Valdelírio” por compartilhar seus sonhos, e me fazer saber que não sou a única sonhadora em um mundo caótico e preconceituoso, e se a Biblioteconomia nos aproxima como profissionais a Museologia nos uniu em uma amizade que se estende além das fronteiras.

Á Marlise Giovanaz e Ana Maria Dalla Zen, mentoras e orientadoras, mais que professoras são mestres, exemplos de ética e profissionalismo.

Á Lizete Dias de Oliveira pela leitura atenta do olhar sensível e fotográfico que captura na escrita a sensibilidade das palavras e dos gestos nas entrelinhas do imaginário.

Ao professor Luís Edegar que quase no fim deste meu percurso, surgiu como um presente, para agregar mais conhecimento a esta minha jornada no multidisciplinar universo da Museologia.

Não tenho certeza de nada, mas a visão das estrelas me faz sonhar

Van Gogh

*O sonho, essa neve doce
que beija o rosto, rói até que encontre
debaixo, suspenso por fios musicais,
o outro, que desperta.*

Julio Cortázar

RESUMO

O trabalho consiste na análise do episódio *Corvos* do filme *Sonhos* (1990) do diretor Akira Kurosawa. Tem o intuito de perceber como se dá a construção de imaginário do diretor a respeito do pintor Van Gogh, a partir do estudo de como ele trabalha a narrativa de seus sonhos, que versam sobre as obras do pintor Van Gogh. Para tanto se procurou entender a relação que a pintura e o cinema têm na visão de teóricos que versam sobre a fenomenologia e o ato de perceber tanto a pintura quanto o cinema, trabalhando as relações do visível ao imaginário. Traz também uma leitura do cinema como forma de expressão poética, e de como a cor é vista na pintura e no cinema. Buscou-se perceber a relação da memória, o sonho e o imaginário no contexto das artes e no que condiz ao artista e sua construção a partir destes fenômenos psíquicos.

Palavras Chaves: Cinema; Pintura; Van Gogh; Akira Kurosawa; Sonho; Imaginário; Memória.

ABSTRACT

This work consists in the analysis of the episode *Crows* of the movie *Dreams* (1990) from the director Akira Kurosawa. It has the intention of perceiving how does the construction of the director's imaginary about the painter Van Gogh, from the study of how Akira works the narrative of his dreams that discourse on the works of Van Gogh. So we tried to understand the relation that painting and cinema have in the vision of theorists that discusses about the phenomenology and the act of percept both painting and cinema, working the relations from the visible to the imaginary. It brings a reading of cinema as a way of poetic expression, of how the color is seen in painting and cinema. Sought to realize the relation between memory, dream and imaginary in the context of arts and in what matches the artist and his construction from the psych phenomena.

Key-words: Cinema; painting; Van Gogh; Akira Kurosawa; dream; imaginary; memory.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 - Cena 1 episódio <i>Corvos</i> , filme <i>Sonhos</i> - “Eu” observando Auto-Retrato com paleta	60
Figura 2 - Vincent Van Gogh, Auto-retrato com paleta , 1889.....	60
Figura 3 - Cena 2 episódio <i>Corvos</i> , filme <i>Sonhos</i> - “Eu” observando em plano afastado observando sequência de telas.....	61
Figura 4 - Vincent Van Gogh. Noite Estrelada , 1889.....	63
Figura 5 - Vincent Van Gogh. Vaso com doze Girassóis , 1888.....	64
Figura 6 - Cena 3 episódio <i>Corvos</i> , filme <i>Sonhos</i> - “Eu” observando Cadeira de Van Gogh com cachimbo	65
Figura 7 - Vincent Van Gogh. Cadeira de Van Gogh com cachimbo	65
Figura 8 - Cena 4 episódio <i>Corvos</i> , filme <i>Sonhos</i> - “Eu” observando O Quarto	66
Figura 9 - Vincent Van Gogh. O Quarto , 1988.....	66
Figura 10 - Cena 5 episódio <i>Corvos</i> , filme <i>Sonhos</i> - “Eu” observando Ponte de Langrois com lavadeiras	66
Figura 11 - Vincent Van Gogh, Ponte de Langlois com lavadeiras , 1888.....	66
Figura 12 - Cena 6 episódio <i>Corvos</i> , filme <i>Sonhos</i> - Ponte de Langrois com lavadeiras.....	67
Figura 13 - Vincent Van Gogh, Ponte de Langlois com lavadeiras , 1888.....	67
Figura 14 - Cena 7 episódio <i>Corvos</i> , filme <i>Sonhos</i> – “Eu” atravessando a Ponte de Langrois.....	69
Figura 15 - Cena 8 episódio <i>Corvos</i> , filme <i>Sonhos</i> – “Eu” percorrendo caminho dos campos de trigo.....	69
Figura 16 Cena 9 episódio <i>Corvos</i> , filme <i>Sonhos</i> – “Eu” percorrendo caminho em busca de Van Gogh.....	70
Figura 17 - Cena 10 episódio <i>Corvos</i> , filme <i>Sonhos</i> – “Eu” passado em frente a casas.....	70

Figura 18 - Cena 11 episódio <i>Corvos</i> , filme <i>Sonhos</i> – “Eu” percorrendo estrada entre plantação de trigo.....	70
Figura 19 - Cena 12 episódio <i>Corvos</i> , filme <i>Sonhos</i> – “Eu” em frente a paisagem de campo de trigo.....	71
Figura 20 - Vincent Van Gogh. A colheita , 1888.....	71
Figura 21 - Cena 13 episódio <i>Corvos</i> , filme <i>Sonhos</i> – Van Gogh visto de longe.....	73
Figura 22 - Cena 14 episódio <i>Corvos</i> , filme <i>Sonhos</i> – “Eu” encontrando Vincent Van Gogh.....	73
Figura 23 - Cena 15 episódio <i>Corvos</i> , filme <i>Sonhos</i> – Van Gogh conversando com “Eu”.....	74
Figura 24 - Cena 16 episódio <i>Corvos</i> , filme <i>Sonhos</i> - Detalhe Locomotiva.....	76
Figura 25 - Cena 17 episódio <i>Corvos</i> , filme <i>Sonhos</i> – “Eu” correndo em campo de trigo ceifado.....	78
Figura 26 - Vincent Van Gogh, Semeador ao pôr do sol , 1888.....	78
Figura 27 - Cena 18 episódio <i>Corvos</i> , filme <i>Sonhos</i> – Estrada em P&B em contraposição com o cromo amarelo do sol.....	78
Figura 28 - Vincent Van Gogh, O Semeador , 1888.....	78
Figura 29 - Cena 18 episódio <i>Corvos</i> , filme <i>Sonhos</i> – Detalhe Sol.....	78
Figura 30 - Cena 19 episódio <i>Corvos</i> , filme <i>Sonhos</i> – “Eu” percorrendo desenho Caminho para Tarascon.....	80
Figura 31 - Vincent Van Gogh. Estrada de Tarascon , 1888.....	80
Figura 32 - Cena 20 episódio <i>Corvos</i> , filme <i>Sonhos</i> – “Eu” percorrendo desenho Estrada em Saintes-Maries.....	80
Figura 33 - Vincent Van Gogh. Estrada de Saintes-Maries , 1888.....	80
Figura 34 - Cena 21 episódio <i>Corvos</i> , filme <i>Sonhos</i> – “Eu” percorrendo desenho Paisagem com casa aquarela.....	80
Figura 35 - Vincent Van Gogh, Paisagem em aquarela , 1890.....	80

Figura 36 - Cena 22 episódio Corvos, filme Sonhos – “Eu” casas com telhado de palha em Cordeville	81
Figura 37 - Vincent Van Gogh, Chamainés de Cordeville em Auvers-sur-Oise, 1890	81
Figura 38 - Cena 23 episódio Corvos, filme Sonhos – “Eu” percorrendo caminho com ciprestes sob estrelas	81
Figura 39 - Vincent Van Gogh, Estrada com cipreste e estrela, 1890	81
Figura 40 - Cena 24 episódio Corvos, filme Sonhos – “Eu” percorrendo Jardim em Arles	82
Figura 41 - Vincent Van Gogh, Jardim florido com caminho, 1888	82
Figura 42 - Cena 25 episódio Corvos, filme Sonhos – “Eu” percorrendo Estrada de Menders	82
Figura 43 - Vincent Van Gogh, Estrada Menders, 1889	82
Figura 44 - Cena 26 episódio Corvos, filme Sonhos – “Eu” Campo de Trigo com Ciprestes	82
Figura 45 - Vincent Van Gogh, Campo de trigo com cipreste, 1889	82
Figura 46 - Cena 27 episódio Corvos, filme Sonhos – Van Gogh seguindo caminho entre campos de Trigo	85
Figura 47 - Cena 28 episódio Corvos, filme Sonhos – “Eu” parado em frente a campo de trigo com corvos	85
Figura 48 - Cena 25 episódio Corvos, filme Sonhos – Reprodução Campo de Trigo com Corvos	85
Figura 49 - Cena 25 episódio Corvos, filme Sonhos – “Eu” observando a pintura Campo de Trigo com Corvos	85
Figura 50 - Vincent Van Gogh, Campo de trigo com corvos, 1890	85

SUMÁRIO

1 ADORMECER	13
2 PERCURSOS TEÓRICOS	16
2.1 Pintura e Cinema: do Visível ao Imaginário	16
2.2.O filme como linguagem documental e de pesquisa, como objeto de arte e escultor de imaginários	24
2.3 Das Policromias às Cromofilias	29
2.4 Labirintos da Mente: entre sonhos, memórias e imaginários	33
3 DAS SALAS DO MUSEU PARA AS TELAS DO CINEMA: UM PERCURSO IMAGINÁRIO DAS TELAS DE VAN GOGH NO CINEMA DE KUROSAWA	42
3.1 O Pintor e o Cineasta	43
3.2 Sonhos	49
3.3 Contando Histórias: Percorrendo as Telas de Van Gogh na narrativa de Akira Kurosawa	57
3.3.1 <i>No Museu</i>	58
3.3.2 <i>Através da Tela</i>	67
3.3.3 <i>Encontrando Vincent Van Gogh</i>	72
3.3.4 <i>Percorrendo as Telas</i>	79
3.3.5 <i>O Campo de Trigo Com Corvos</i>	83
4 DESPERTAR	86
REFERÊNCIAS	89

1 ADORMECER

Penso que a uma película debe precederle un sueño, ya sea un sueño em toda regla, de lós que uno recuerda al despertar, o uma ensoñación diurna.

Wim Wenders

As memórias, frutos de nossas vivências, têm sido um assunto bastante estudado por diferentes áreas do saber, desde a médica até a sociológica. O ato de lembrar, de recordar ou relembrar nossas reminiscências nos faz estabelecer relações de experiências passadas para aflorar não só recordações ou lembranças, mas também informações que atribuem novos sentidos ao nosso presente.

Das memórias que trago criei meu museu imaginário, que foi se construindo pouco a pouco das páginas dos livros de história, das tardes de poesia e literatura que ainda adolescente compartilhava com amigas o gosto pelos mesmos escritores, e as tão esperadas aulas de artes ainda no primário onde nos divertíamos na inocência das aquarelas, tesouras, telas e giz de cera.

Com o tempo pouco a pouco iam surgindo novas tecnologias que no fim do século passado trouxeram mais movimento e cor para preencher esse museu imaginário que ia se constituindo em minhas memórias pessoais, e elas se formavam com a ajuda das telas de *écrans* dos televisores, dos passeios virtuais, das redes da *web*. O cinema foi outra grande fonte de construção das narrativas de meus imaginários, memórias pessoais e coletivas.

Uma das experiências mais singulares que tive foi em minha viagem à Europa em 2012, quando me deparei no Museu van Gogh, em Amsterdã, com telas que só havia visto deste pintor em outros meios. Agora estava lá, frente a frente com sua obra, estabelecendo cruzamentos com minhas referências; uma das que mais contribuiu, em minha adolescência, foi o diretor Akira Kurosawa, em seu filme *Sonhos* (1990), o que tornou a experiência de estar ali sem precedentes.

Em silêncio fiz meu percurso e assisti maravilhada ao me deparar com meu museu imaginário, ali vivo palpável em telas e tintas, podia sentir o cheiro das pinturas a óleo agindo de forma intensa em tempo real em suas múltiplas cores e tons. Ali presente pela primeira vez, estava à de frente de um dos maiores pintores do século XIX; ia tecendo meu caminho e de meu labirinto imaginário trazia do meu

mundo particular as memórias criadas outrora, enquanto ele desvendava-se em telas e tintas, não mais no plano do irreal, mas diante a um palmo de distância dos meus olhos, a um passo do toque das minhas mãos estavam as obra dele: Vincent van Gogh. Esse museu, que outrora era para mim apenas uma construção de retalhos relacionados ao pintor e sua obra - formado por informações que era em sua maioria fruto de uma memória coletiva - agora era parte de uma memória vivenciada.

A arte em suas mais diversas manifestações e em diferentes culturas está condicionada e interligada a raça humana e a sua história, primeiramente a música, a poesia, a pintura e a escultura; no fluxo dos acontecimentos o diálogo destas expressões estéticas deu origem a muitas outras formas de demonstrações artísticas, como o cinema, que teve forte contribuição da pintura em sua construção no que tange os seus enquadramentos, planos e ângulos, auxiliando assim no desenvolvimento de sua linguagem.

Mas não é a relação técnica da pintura com o cinema o enfoque dessa pesquisa, pois o que o trabalho versará será a narrativa e a linguagem poética da pintura de Van Gogh sob a visão do diretor Akira Kurosawa. O olhar que percebe o objeto é o mesmo que percebe o filme, não há diferenciação em um primeiro contato visual de um objeto, uma pintura ou uma película, pois como afirma Merleau-Ponty (1984, p.129) “o filme não quer dizer nada mais do que ele próprio”. Para além deste primeiro olhar, o cinema está intrinsecamente ligado ao imaginário.

Estabelecer uma conexão entre realidade e ficção a partir do advento do cinema se tornou algo palpável. A tênue linha que separava o real do imaginário é quebrada nas telas do cinema, o filme como uma forma temporal não é apenas um recorte de imagens somados que juntos se movimentam, seu ritmo nos coloca em uma realidade nova, visual e sonora, e a partir desta narrativa rítmica é que podemos perceber essa relação entre a pintura e o cinema, entre o pintor e o cineasta dentro desta perspectiva na obra de Van Gogh e de Akira Kurosawa.

Essa imagem em movimento transforma fatos, conta e reconta histórias, e se o pintor outrora dava cor as narrativas históricas e poemas, o cinema além de cor traz o movimento e recria, a partir do olhar do diretor, um mundo de significações sem precedentes. Para tanto o que o trabalho questiona é como se dá a representação do imaginário de Van Gogh, a partir de seus trabalhos artísticos

através da narrativa fílmica do episódio *Corvos* no filme *Sonhos* de Akira Kurosawa (1990).

O trabalho consiste em percorrer esse trajeto partindo da representação das pinturas de Van Gogh, percebendo e estabelecendo (re)significações a partir de seus trabalhos artísticos pelo olhar do diretor, investigando a construção de um imaginário inspirado em memórias coletivas. Dividido em duas partes, a primeira busca o suporte teórico para as questões levantadas no trabalho, em que discorro sobre a relação entre a pintura e o cinema; o filme e suas múltiplas linguagens; e por fim a relação entre sonhos, memórias e imaginários.

Na segunda trarei um pouco da vida e obra destes dois grandes artistas, Van Gogh e Akira Kurosawa; relação do diretor com a obra do pintor, e a análise do episódio *Corvos* (*Sonhos*, 1990) investigando a representação do pintor Vincent van Gogh e suas obras através do imaginário construído, e as relações entre memória, identidade e patrimônio na narrativa fílmica.

Museu, um lugar de memória, onde discursos se legitimam, identidades são potencializadas, patrimônios são legados, espaço de arte e da arte. O que ocorre quando as telas de Van Gogh saem das salas sacralizadas do museu para as telas do cinema? Perceber outras formas de expressão e evocação de memórias me parece fundamental para compreender o indivíduo enquanto mediador e formador de imaginários, um exercício constante da Museologia. O próprio Kurosawa parte do museu no episódio *Corvos*, utilizando-o como mediador do diálogo entre o visitante e o pintor Van Gogh. Essa pesquisa é um exercício de articulação entre diferentes narrativas e formas de construir, desconstruir e reconstruir representações sobre um pintor, suas obras e as diversas memórias e imaginários que o cercam.

2. PERCURSOS TEÓRICOS

Enquanto o mundo dorme o artista sonha. A luz de velas ele ilumina seu caminho de quimeras, dando cor e sentido a sua arte, esculpindo palavras, pintando memórias. Em seu percurso onírico sua narrativa se enche de movimento e cor e para compreender esse labirinto de imaginários é necessário antes discorrer da relação entre a pintura e o cinema e como se dá o olhar através das coisas visíveis.

Pintura e cinema, fábricas de sonhos que dão cor e forma a escrita dos poetas transformando-as em imagens. Das policromias as cromofilias, a cor no cinema como recurso poético. Por fim entrego meu corpo aos braços de Morfeu e me deixo navegar nas profundezas do inconsciente onde discorro sobre a memória, o sonho e seus imaginários.

2.1 Pintura e Cinema: do Visível ao Imaginário

*O olho puro e a câmera proporcionam-nos os objetos
Tal como estão no tempo. E não falsificados de "ver".
Jim Morrison*

A pintura por muitos séculos contribuiu para a ilustração iconográfica da literatura, da poesia, dos cânticos, dando cor e forma às narrativas, sejam orais ou escritas, da Idade Média ao Renascimento. Contudo através de imagens os grandes acontecimentos ao longo dos séculos. Com o surgimento da fotografia e do cinema a pintura se vê liberta, porém a toda liberdade há um custo e ela se depara frente ao ostracismo, um abismo que a engoliria de vez, ou sua glória, para tanto a necessidade de se reinventar e renascer das cinzas alçando novos voos.

Sempre em constante ameaça de ser engolida pelas diversas manifestações artísticas que foram surgindo ao longo da história, até mesmo ao próprio cinema, o desenvolvimento tecnológico parecia que iria devorar de vez a essa arte. Porém a mais antiga das expressões plásticas resistiu e permanece, perpetua-se em diferentes movimentos artísticos, inovando e reinventando-se em diversas e múltiplas formas de expressões.

Por outro lado o cinema nos seus primórdios, enquanto arte estava mesclado com diversas manifestações artísticas, tal como a lanterna mágica, o teatro de sombras, o próprio teatro popular, a fotografia e também a pintura que daria o suporte de linguagem do qual o cinema iria alimentar-se para compor seus enquadramentos. Para Jim Morrison, poeta, músico e estudante da UCLA, o cinema é fruto das antigas tradições populares:

[...] Trata-se da manifestação contemporânea de uma envolvente história de sombras, fascínio por figuras que se mexem, crença mágica. A sua linhagem remonta às origens, ao tempo dos Sacerdotes e da feitiçaria, chamamento de espectros. Quando os homens, apenas com o auxílio precário de um espelho e do fogo, conjuravam trevas e secretas visitas vindas de regiões ignotas da mente. Nessas sessões as sombras são espíritos capazes de afastar o mal (MORRISON, 1987, p.67).

Assim como a pintura na Antiguidade, que era considerada apenas como mera imitação da natureza, o cinema, baseado nas invenções dos irmãos Auguste e Louis Lumière¹ eram produzidos sem enredo, sendo apenas imagens do cotidiano; desta forma, se relacionarmos a pintura em sua origem como o cinema em sua primeira aparição, bem como colocarmos dentro de uma perspectiva teórica de um discurso do filósofo Platão, não passava de apenas uma reprodução da natureza. As narrativas, enredos e roteiros do cinema irão surgir somente com o ilusionista Georges Méliès, que também foi pioneiro em efeitos especiais, a exemplo do seu filme *Le Voyage dans la Lune* (ou *Viagem à Lua*) de 1890, baseado no romance de Julio Verne (1828-1905) *Da Terra a Lua* (1865).

Estabelecer a afinidade do cinema com as outras artes, como o teatro e a fotografia, não é difícil, pois do primeiro herdou a narrativa ficcional, já da fotografia deve a sua matéria-prima. Porém a aproximação da pintura e do cinema gera muitas cotradições, pois, para muitos autores não se relacionam na sua forma técnica. Para Aumont (2004) essa imagem pictórica do campo das artes plásticas não pode ser cinematográfica, assim como o cinema, imagem móvel e audiovisual tão pouco pode ser pictórico: “[...] só há equivalências eventuais na parte mais implícita da arte, que a relação entre cinema e pintura não é nem a ‘correspondência’ nem a filiação caras

¹ Auguste e Louis Lumière que inventaram o cinematógrafo, um dispositivo portátil que consistia num aparelho três em um (máquina de filmar, revelar e projetar).

às estéticas clássicas” (AUMONT, 2004, p.243). Desta maneira o que se tenta articular é o modo como o cinema faz a representação da pintura na sua tela, relacionando e/ou diferenciando seus dispositivos, como a moldura/quadro; representação/cena; luz/cor, em uma aproximação destas com a perspectiva do olhar do espectador.

Para Bazin (1985, p.173) a tela destrói a cena pictural, enquanto a moldura da pintura impõe os limites externos orientando-o para dentro do quadro “o espaço contemplativo e somente aberto para o interior do quadro”. Desta forma os limites do cinema não se configuram como os limites da moldura da imagem na pintura, sendo a moldura centrípeta e a tela centrífuga, “o quadro se encontra afetado pelas propriedades espaciais do cinema, ele participa de um universo virtual que resvala de todos os lados” (BAZIN, idem). Essa relação para o autor não se esgota desta forma, pois muitos filmes são obras de arte, tem sua própria narrativa e se tornam autônomos:

Não se deve julgá-los somente com referência à pintura que eles utilizam, mas em relação à anatomia, ou antes, à histologia desse novo ser estético, que surgiu da conjunção da pintura e do cinema. [...] O cinema não vem “servir” ou trair a pintura, mas acrescenta-lhe uma maneira de ser (BAZIN, 1985, p.176).

Para Aumont (2004, p.141) em relação às considerações teóricas de Serguei Eisenstein, ele postula “para a pintura o direito de ser tratada como uma arte do tempo [...] o cinema como arte do espaço.” Mas ora, então não foi o período *Quattrocento* a investigação da perspectiva na pintura, trabalhando o espaço como forma de busca da realidade sobre o plano pictural? Desenvolvida por Filippo Brunelleschi em 1413, os estudos sobre a perspectiva foram fundamentados teoricamente pelo pintor, escultor e arquiteto Leon Battista Alberti (1404-1472). O tratado *De Pictura* (1435) é a primeira descrição sistemática de construção da perspectiva. Alberti na busca do naturalismo dirá em seu tratado:

Quando enchem de cores os lugares circunscritos, nada mais procuram que representar nessa superfície as formas das coisas vistas, como se essa superfície fosse de vidro translúcido e atravessasse a pirâmide visual a certa distância, com determinadas luzes e determinada posição de centro no espaço e nos seus lugares (ALBERTI, 1999, p.87).

Assim sendo, para Alberti (1999) a pintura representa as coisas vistas, todo o visível necessariamente ocupa um lugar em determinado espaço, que o pintor ao circunscrever e preenchê-lo de cores definirá a recepção de luz na imagem, criando por fim uma composição na qual a diferença de luz, claro/escuro, dará volume e movimento à pintura.

Em seu tratado, orienta o artista quanto às questões de anatomia, pois para ele era necessário que o movimento do corpo expressasse os afetos, o espectador se identificará e se comoverá se o artista conseguir retratar os sentimentos da imagem definindo fisionomia e movimentos do corpo, revelando desta forma a alma dos personagens, pois “[...] os movimentos da alma são conhecidos pelos movimentos do corpo” (ALBERTI, 1999, p. 122).

A imagem buscando a representação do real, do movimento, da ação, a escolha de um tema, o percurso de uma narrativa retratando não só corpo físico, mas o sentimento, as sensações, a percepção do gesto, do olhar, a fluidez do tecido que acompanha o movimento do corpo.

Da literatura para as telas o pintor conta a sua versão da história, a mão e o pincel dão cor e vida ao seu imaginário, pintores como Botticelli (1445-1510), Ticiano (1475-1576), Caravaggio (1571-1610) e Gerrit van Honthorst (1592-1656) deram matiz e forma as narrativas históricas, religiosas e poéticas de seu tempo, em seus quadros podemos perceber toda uma aura de cor, luz e sombra que é como se os personagens retratados tivessem vida e movimento dentro do pictórico. Para Aumont (2004, p.193):

Arte do real, arte das imagens, indissociavelmente, a pintura como o cinema, ou vice versa. Não escapa disso: o olho, o olhar mobilizado, entregue ao tempo, explora o espaço, o investe, o enquadra, instala nele uma profundidade ficcional, faz dele uma cena, e a deposita sobre uma tela, a do cinema ou a do quadro. Vestígios e meios desse depósito, os valores, as cores, tudo que habita a superfície da tela; e a arte de olhar o real tornou-se a de fabricar uma imagem: a mesma.

Considerado um dos precursores do impressionismo, William Turner (1775-1851) em seus estudos de luz e cor deu a seus quadros a dimensão pictórica do visível, ver suas telas é sentir como se estivéssemos em alto mar no meio de uma de suas tempestades, vivenciando-a em tempo real. Ora, até por que, o cinema usa

seus artifícios e monta suas tempestades tal qual são, mas não o são, e a sensação do olhar sobre ambas as telas terá efeito catártico somente se o pintor e/ou o diretor consiga trazer toda a emoção real à imagem, seja ela pintada ou filmada; para tal efeito é necessário que o artista empregue seu corpo ao seu ofício, como Merleau-Ponty (1980, p.278) enfatiza: “emprestando seu corpo ao mundo é que o pintor transforma o mundo em pintura”.

Todavia, é com o Impressionismo no século XIX que o mundo real e concreto se dilui transbordando luz e cor, numa fusão de impressões que vão da profundidade à leveza, seja no paisagismo de Claude Monet ou nos alegres encontros nos bares onde a sociedade parisiense se reunia e Pierre-Auguste Renoir os retratava. Os impressionistas se opõem às imagens congeladas, buscam a atmosfera de luz e cor do movimento, que não são capturáveis com a pose de um instante, como que permanentes e fixados no âmbar da eternidade, mas sim na fluidez do olhar languido, que passa lento e macio em cada instante no transcorrer das horas, cada tom, cada nuance do contraste entre luz e sombra. Renoir (1996, p.29) diria: “Luto com meus personagens até que eles se fundam com a paisagem”.

Também nos quadros de Edgar Degas se percebe sua necessidade de retratar o movimento na composição entre luz e sombra sobre a forma humana. Segundo Gombrich (1981) não era a beleza das bailarinas o que o movia em suas pinturas, há uma preocupação muito maior com a beleza da cena, a leveza dos gestos, o momento transcorrendo, enquanto o mundo acontecia ele estava ali pintando como observador, perceber suas telas é como estar dentro delas tranquilamente acompanhado o passar das horas. Para Gombrich o pintor Degas:

Olhava-as com a objetividade desapaixonada com que os impressionistas olhavam a paisagem à sua volta. O que lhe importava era o jogo de luz e sombra sobre a forma humana, e o modo como podia sugerir movimento ou espaço (GOMBRICH, 1981, p.343).

Cézanne insatisfeito com os resultados de suas pinturas, pois ele procurava a realidade sem abandonar a sensação, irá se distanciar dos Impressionistas, buscando assim uma nova percepção estética para sua arte. Para Cézanne segundo Merleau-Ponty (1994, p.12) “Eles faziam um quadro e nós procuramos um pedaço da natureza”. A imagem não se restringe na pintura de Cézanne, não se

reduz ao que está pintado na tela, ela quebra desta forma os limites da moldura transportando a imagem para o seu exterior, fazendo com que o artista contemplativo seja absorvido pela cena e se coloque como um espectador. Para Aumont (2004, p.208):

A pintura desde Cézanne está à procura dessa sensação “pré-objetal”, faz dela um universo próprio onde se experimenta outro contato indizível com a realidade. [...] A pintura é um mundo, um universo, a tela é viva, se manifesta no jogo dos ritmos, dos tons, na presença, assegurada, se preciso for, até o excesso, do material e também, às vezes, como que justamente na arte informal, na inscrição visível do gesto de pintar, do vestígio pulsional.

As telas de Cézanne levam o olhar do observador a transbordar para além dos limites da superfície e da imagem pelo uso da cor e da perspectiva, trazendo de volta as formas geométricas e os volumes, forçando o observador a uma reorganização de seu olhar. O observador complementaria a imagem expandindo para além dos limites da tela transbordando o visível. “O olhar que cada um lança ao outro apreende um contorno nascente entre todos eles como o faz na percepção.” (PONTY,1994, p.16).

Van Gogh, além de trazer esse transbordamento para além dos limites da moldura, também traz o volume nas suas múltiplas pinceladas de tinta que deixavam a textura de suas pinturas espessas, quase que querendo que a imagem crie-se para além da tela. Kurosawa (1990, p.138) nos relata em sua autobiografia sua admiração pelo trabalho destes dois pintores:

Depois de olhar um trabalho de Cézane, todas as casas, ruas e árvores pareciam-se com uma pintura realizada por ele. O mesmo acontecia quando eu passava os olhos por uma tela de Van Gogh [...]. Eles transformavam o modo pelo qual eu via o mundo real. Tudo parecia ser diferente do que eu contemplava todos os dias.

Luís António Umbelino (2005, p.48) a partir dos conceitos formulados por Merlau-Ponty afirma que: “entre o olhar e as coisas visíveis não existe verdadeira ruptura, mas continuidade - ontológica - sem ruptura”, porém é no diálogo entre corpo e mente que se dá o jogo de sensações que nos proporciona fruir através da

estética das artes; é o observador entregue por completo, submerso que estabelece essa relação entre elas, e que dá sentido ao objeto de contemplação. Dessa forma em um primeiro instante, embora diferentes em técnicas e suportes, esse olhar que percebe a pintura é o mesmo que percebe o filme, e ambas só irão se instituir de sentido a partir do espectador que flutua nessa imensidão de sensações, nesta conversa entre corpo/mente.

O artista, provedor desse diálogo, entre o real e o visível, transforma aquilo que seu olhar captura em percepção sensível e faz esse exercício de transmigração do objeto real em objeto arte, um jogo de fusão em que um seja parte do outro, indissociável. A pintura de Cézanne é exemplo deste diálogo, busca potencializar a imagem de suas pinturas para fora da moldura imposta pelo quadro, aproximando desta forma mais ainda esse olhar da pintura com o objeto real, o que contribuirá para que essa relação do cinema com a pintura posteriormente possa ser traçada fazendo esse *link* entre o espectador do cinema e o observador da pintura.

Se para Aumont (2004) o cinema continua longe tecnicamente de ser relacionado com a pintura, por outro lado a relação está mais próxima no que condiz com o visível na apreciação da imagem. Esse diálogo entre as duas artes é muito mais expressivo do que se possa perceber em um primeiro instante, pois segundo o autor:

Aprender olhando, aprender a olhar: é o tema, também gombrichiano, da “descoberta do visual por meio da arte”, da similitude entre ver e compreender. O tema do conhecimento pelas aparências, que é o tema do século XIX, e do cinema. “Febre da realidade”, Como diz Galassi? Talvez. Mas sobretudo passagem ao estado febril da visão, sede de aparências visíveis, de puros fenômenos (AUMONT, 2004, p.51).

Somos parte de um universo e percebemos o espaço ao nosso redor em sua completude, quando olhamos uma pintura não a vemos solta no espaço, nem fragmentada de seus componentes, tela, moldura, tinta, desenho, vemos ela em um todo e sendo parte desse espaço que ocupa - que é o mesmo em que estamos inseridos; assim o é na percepção cinematográfica: o olhar coincide e coexiste com o filme, pois o ato de ver não é apenas mirar os objetos, é muito mais, o olho abrange o objeto, ele o seduz como uma troca, um envolvimento mútuo, da mesma forma o olhar do espectador é reportado para si próprio como sendo visível para o

outro em uma troca constante do visível e do vidente. Aumont (2004, p.51) esclarece da seguinte forma:

[...] o olho se mexe no mundo visível; de modo mais amplo, o corpo humano se caracteriza, segundo a expressão de Merleau-Ponty, por ser “a um só tempo visível e vidente”, mergulhando em um mundo que não para de se *fazer ver*. Último eco, é de Merleau-Ponty que Bazin partirá para fazer do olho móvel e eminentemente variável do cinema o equivalente mais próximo do olhar. “Visível e vidente”: portanto, o homem da fenomenologia é *também* o homem do cinema.

O olhar em uma percepção fenomenológica é crucial para se compreender a arte cinematográfica. O visível e o vidente para Merleau-Ponty (1980) e Aumont (2004) se aproximam quando Bazin mostra-nos que o filme de e/ou sobre a pintura não é uma nova apresentação das obras dos pintores, para ele os filmes sobre arte são obras: “o filme de pintura é uma simbiose estética entre a tela e o quadro, como o líquen entre a alga e o cogumelo. Indignar-se com isso é tão absurdo quanto condenar a ópera em nome do teatro e da música” (BAZIN, 1985, p.176).

Se há uma aproximação do visível na obra destes autores, a abordagem fenomenológica de Bazin e de Merleau-Ponty caminha em direções que se contrapõem na condição do homem que apenas contempla e do homem que contempla e questiona, pois segundo Ismail Xavier (1984, p.75) Bazin pensa a fenomenologia como uma recepção passiva do olhar e não ideológica “cuja isenção lhe torna capaz de receber o que emana dos seres e do mundo”, é o homem imerso no real contemplativo “representado na ambiguidade e no mistério que rodeia os fatos e as coisas” sem questioná-las. Já Merleau-Ponty, segundo Xavier, tem como pressuposto teórico uma fenomenologia do corpo imerso na condição do humano que percepção o “homem como ser mergulhado no mundo” envolto em um universo, entendendo a percepção como uma “atividade organizada” que “marca uma relação corporal com o mundo” (XAVIER, *ibidem*, p.76).

Privilegiar o sensorial. A pintura de Cézanne revela-nos “o mundo tal como é antes de ser olhado” (AUMONT, 2004, p.208) apresentando assim uma arte moderna, quebrando as amarras do tempo e do espaço, destruindo as molduras que outrora impunham seus limites como donas de um território pictórico. Essa quebra busca a continuidade entre o olhar e as coisas visíveis do mundo que nos envolve, e na tela, seja do cinema ou do quadro, o olhar percebe e percepção o todo, como

uma bailarina em um palco executando sua *pirouette*: o mundo continua girando em torno dela e as cenas transcorrem, imersas em um cosmos de imagens que nos envolvem em sensações múltiplas de cores, sons, aromas, toques provenientes de um olhar que contempla e transforma o universo a sua volta, que vai do visível ao imaginário de cada um.

2.2 O filme como linguagem documental e de pesquisa, como objeto de arte e escultor de imaginários.

O filme é um reflexo de uma determinada cultura e de uma época em que é produzido e, desta forma, deve ser entendido como testemunho da sociedade que a gerou. Para tanto devem ser levadas em consideração ao analisar uma película as questões sociais em voga, as ideologias, os hábitos, as tradições e as crenças, por vezes também a maneira simbólica, metafórica e/ou mesmo caricata que observa determinados contextos de uma ou outra cultura. Esse valor do filme como documento irá preceder a relação direta do olhar e a perspectiva do espectador, pois um filme dirá tanto quanto ele seja questionado.

Coforme Gomes (2004, p. 87): “Cada analista vê o que pode ou quer e, pelo menos em princípio, poderia falar de uma coisa diferente do que falaria um outro analista, segundo a ordem que lhe agrada e com a ênfase que deseje”². Desta forma, podemos perceber que as possibilidades de decodificação de uma película são imensas, múltiplos imaginários se constroem a partir do olhar atento de quem o analisa, para quem se permite navegar nesta rede de imagens.

Dissecar significados, compreender o imaginário, percorrer a narrativa através do olhar do diretor é de certa forma compactuar com essa visão, o recorte da cena assim como o quadro do pintor nos traz uma imagem que não escolhemos, já foi previamente estabelecida. É a leitura do olhar atento do diretor, impondo sobre nós a contemplação de imaginário, um jogo entre espectador/diretor. A exemplo de Aumont (2004, p.53), que relaciona o cinema com uma locomotiva e seu espectador o viajante:

² Livre tradução.

A estrada de ferro, ou antes, as máquinas móveis a ela associadas – o vagão, a locomotiva –, modelaram também o imaginário, e a câmera, em certos aspectos, não está longe da locomotiva [...] trem e cinema transportam o sujeito para a ficção, para o imaginário, para o sonho e também para outro espaço onde as inibições são, parcialmente, sanadas.

Da mesma forma podemos relacionar o visitante do museu ao viajante e o museu à locomotiva, em uma narrativa museológica o curador conduz o viajante/visitante a um percurso pré-estabelecido, ele narra ao público, levanta questões e reflexões fazendo com que seu visitante através do olhar do outro construa suas memórias e imaginários, criando novas significações. Segundo Meneses (2010, p.14):

O museu é ainda lugar de oportunidade de devaneio, de sonho, de evasão do imaginário, que são funções psíquicas extremamente importantes para promover equilíbrios e liberar tensões, assumir conflitos, desenvolver capacidade crítica, reforçar e alimentar energias, projetar o futuro e assim por diante.

Ora tanto o museu quanto o cinema tem essa função de narrar seja de forma histórica, poética, informativa ou mesmo a comunhão de todas elas. Tanto o visitante do museu quanto o espectador de um filme têm que percorrer e se deixar percorrer nesta narrativa, e no momento que ele se vê envolvido nesse véu de sensações o olhar que vê, que sente, que se conecta, se auto projetando dentro do universo narrativo torna-se parte essencial daquilo que é contado, ele é o espectador e sem ele não há o vidente, o visível deixa de ter e fazer sentido.

Quando a pintura de Van Gogh sai de dentro das salas do museu pelas mãos do diretor Kurosawa ela ganha novos significados possibilitando, dessa forma, o encontro de outras leituras, sejam elas teóricas ou poéticas; através do olhar do outro ela passa a ter vida própria, se expandindo como uma rede de conexões múltiplas, percorrendo labirintos de imaginários, em um ciclo inesgotável de possibilidades de (re)significações perpetuando a memória desse artista. Em seu texto sobre a relação cinema e pintura Bazin (1985, p.176) irá afirmar que:

O filme de pintura não é o desenho animado. Seu paradoxo é utilizar uma obra já totalmente constituída e que basta a si mesma. Mas é justamente porque ele a substitui por uma obra em segundo grau, a partir de uma matéria já esteticamente elaborada, que ele lança sobre esta uma luz nova.

A obra e a vida do pintor Vincent van Gogh tem sido ao longo de décadas incansavelmente estudada, seja pela descoberta da genialidade de sua obra após sua morte, marcando um reconhecimento tardio, ou pela numerosa documentação que deixou. O próprio Théo Van Gogh, que veio a falecer pouco depois do irmão, era guardião do trabalho do artista e tinha em sua casa um expressivo acervo que se recusava a vender ou promover, assim como as cartas que trocou ao longo da vida com seu irmão. Esse vasto material, agregado a toda uma aura de mistério envolvendo a real circunstância da morte do artista, sua passagem pelo sanatório e a relação conturbada que teve com o pintor Paul Gauguin, geraram diversas narrativas sobre a seu respeito, sejam biografias ou romances em torno da vida do artista, que depois viriam a se desdobrarem em filmes e documentários.

A representação do pintor nas telas do cinema é recorrente. Entre as obras destacam-se: *Van Gogh* de Alain Resnais (1947); *Sede de Viver* de Vincent Minnelli (1956); *Vincent: The Life and Death of Vincent Van Gogh* de Paul Cox (1987); *Vincent & Théo* de Robert Altman (1990); *Van Gogh* de Maurice Pialat (1991); *Sonhos* de Akira Kurosawa (1990). A série inglesa de TV *Doctor Who* também explorou o imaginário do pintor em um de seus episódios. Cada obra explorou em suas narrativas retratos diferenciados do artista, ora evidenciando a vida atormentada deste gênio da pintura, ora potencializando um imaginário poético. Para Benjamin (1994) o narrador conta o que ele extrai da experiência - sua própria ou aquela contada por outros e, de volta, ele a torna conhecimento daqueles que ouvem sua história.

Esse desdobramento de narrativas da pintura para o cinema é vasta, diversos outros pintores já foram retratados pelo cinema, assim como suas pinturas que outrora foram versos de grandes poetas. Não é algo restrito do cinema, pois a literatura e o teatro se constituíram como fontes para esses desdobramentos, desde o momento em que grandes pintores no século XIX alimentados pelo espetáculo teatral teciam seus imaginários em telas e tintas. Eugène Delacroix (1798-1863), por exemplo, não se contentou em apenas ser um mero espectador de teatro, deu cor e

forma aos textos de William Shakespeare (1564-1616) em seus quadros, assim como John Everett Millais (1829-1896) tem como sua obra mais famosa *Ofélia* (1851), eternizando a imagem da personagem suicida de Shakespeare no imaginário coletivo.

E se outrora a pintura parecia ser o pico da cadeia alimentar no imaginário coletivo das artes, eis que surge o cinema para engolir todas essas formas de expressões artísticas e se nutrir para então devolver uma nova obra sob uma nova forma estética. Para Kurosawa (1990, p.274):

Cinema se parece com tantas outras artes. Tem muitas características literárias, mas também conserva especificidades teatrais, revela componentes filosóficos, traz itens da pintura e escultura e elementos musicais. Ainda assim cinema em última análise, é cinema.

Akira Kurosawa tentou iniciar sua carreira como pintor, assim como Robert Bresson (1901-1999), porém ambos se entregaram ao fascínio do cinema levando para dentro dessas telas toda uma multiplicidade de vivências e conhecimentos adquiridos. Kurosawa (1990, p. 118) relata-nos: “Minha cabeça estava repleta de conhecimento sobre arte, literatura, teatro, música e cinema, e eu continuava procurando uma forma de fazer uso deles”.

Outros artistas também possuem em sua trajetória uma caminhada no mundo das expressões artísticas, culminando e centralizando essa potencialidade no cinema. Jean Renoir (1894-1979), filho do pintor August Renoir, nasceu envolvido em um universo artístico, tendo crescido neste meio no qual a arte permeava seu dia-a-dia de forma cotidiana. Não poderia ter sido diferente que sua sensibilidade e seu olhar para a arte lhe fizesse colocar em seus filmes toda uma estética de referências pictóricas. Tanto Renoir como Bresson são considerados mestres do realismo poético francês e nos trazem em seus filmes esse mundo que os envolveu. Expõem seus desejos frutos de uma memória e as recriam transbordadas de imaginários transcrevendo-os em roteiros para codificarem em novas imagens.

Para Aumont (2004, p.217) é Jean-Luc Godard o diretor que “[...] maneja, com uma espontaneidade marcada e como se fosse óbvia, a metáfora do cineasta como pintor” trazendo em sua obra a referência constante da pintura. Precursor da

Nouvelle Vague que rompeu com a forma tradicional da narrativa cinematográfica - tirando a linearidade da narrativa início-meio-fim para uma nova forma de ver - Godard trabalha esse ato de ver de um modo que envolve o espectador, trabalhando a imagem em estilo poético dentro da grande tela. *Pierrot Le fou* (1965), *Passion* (1982) e *Je vous salue Marie* (1985) são exemplos de que seus filmes são resultados de uma busca estética que prioriza o seu olhar em relação a ele e o mundo em sua volta. Godard como cineasta filma como quem constrói poesia. Tarkovski em seu livro *Esculpir o Tempo* (2010, p.39) afirma que:

O homem está eternamente estabelecendo uma correlação entre si mesmo e o mundo, atormentado pelo anseio de atingir um ideal que se encontra fora dele e de se difundir ao mesmo, um ideal que ele percebe como um tipo de princípio fundamental sentindo intuitivamente. Na inatingibilidade de tal fusão, na insuficiência do seu próprio “eu”, encontra-se a fonte perpétua da dor e da insatisfação humanas.

O cinema como forma de expressão poética tem o poder de se propagar no universo em sua completude, tem a força para estabelecer essa correlação do homem com o mundo que o cerca. Transformando sua arte em poesia o artista se envolve em um mar de sensações interiores que transbordam do seu inconsciente mais íntimo se transmutando em poesia, pois para Luis Buñuel afirma que: “o cinema parece ter sido inventado para expressar a vida subconsciente, tão profundamente presente na poesia” (1991, p.336).

Para Bosi (2000, p.31) “A atividade poética, enquanto linguagem, pressupõe a diferença”. Essa aproximação do cinema com a poesia parece ocorrer no momento em que o roteirista passa a ter um papel de ator principal na produção da obra, pois a palavra busca a imagem, assim como o artista busca “uma imagem nova e insubstituível no mundo” (TARKOVISKI, 2010, p.40). As vanguardas cinematográficas do século passado brincam com a poesia e a pintura nas telas do cinema.

O poético no cinema extrapola os limites dos suportes artísticos, e a cada leitura ela se redefine, se transformando em múltiplas significações. A poesia dentro da narrativa fílmica pode se apoderar de qualquer um dos elementos que a compõem, seja na escolha de uma imagem apenas, no recorte da fotografia, no diálogo dos personagens, na voz do narrador, na escolha da música, no jogo de cor

e luz dentro da cena, na composição de todos esses elementos criando um jogo ritmado da imagem em movimento. Para Otávio Paz (1982, p. 15):

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de liberação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. [...] Voz do povo, língua dos escolhidos, palavra do solitário. Pura e impura, sagrada e maldita, popular e minoritária, coletiva e pessoal, nua e vestida, falada, pintada, escrita, ostenta todas as faces, embora exista quem afirme que não tem nenhuma: o poema é uma máscara que oculta o vazio, bela prova da supérflua grandeza de toda obra humana!

O poético no cinema permite a quebra da lógica de sequência narrativa. Liberto das amarras do mundo real o cineasta cria sua narrativa como quem sonha, vagueia em labirintos de lavas vulcânicas, navega nas profundezas do submundo, surfa em cosmos de estrelas, esculpindo sua arte, pintando seus desejos. Neste universo poético o artista entrega sua alma à sua arte.

2.3 Das Policromias às Cromofilias

A cor no cinema existe desde a sua origem, porém nunca foi unanimidade entre os grandes cineastas do início do século passado, pois muitos preferiam o uso do monocromático, seja por motivos estéticos, limitações técnicas ou até por questões econômicas. Porém, quando Alain Resnais (1948) traz para as telas do cinema um Van Gogh em preto e branco parece ter causado opiniões controversas, do *status* de obra prima ao escândalo da ousadia por apresentar o mais colorista dos pintores em tons de cinza Aumont (2004, p.110) esclarece:

[...] tratando do mais colorista dos coloristas, o cineasta decide filmar em preto-e-branco; anedota suprema e provocante [...]. Tal escolha, provavelmente mais técnica e econômica do que estética, toca ainda quando se vê novamente o filme, mas o efeito de choque se resolve hoje em um efeito de época: o preto-e-branco *data* o filme, tanto quanto seu comentário.

Aumont (2004) dá continuidade em sua fala tratando dos termos “*diegetização*”, “*narração*” e “*psicologização*” na película de Resnais. Para ele a força destes três elementos juntos esvazia toda uma representação pictórica das telas “a pincelada, a tinta, a cor, a composição” estes elementos transmutados em “*diegese, narrativa e filme*” se tornam a “*cinematização*” que irá desconstruir a especificidade da tela enquanto elemento apenas pictórico.

Uma das características dos filmes que tratam a vida e/ou a obra de grandes pintores é trazer em sua composição a representação fílmica de suas telas à cena, mas é exatamente neste ponto que para Aumont (2004) a pintura desbanca o tom de superioridade que o cinema parece ter em relação às outras artes, pois para o autor:

[...] um pôr-do-sol pintado é uma impressão; filmado, ele se torna logo um cromo insuportável [...] É que a pintura, portanto, dispõe ainda, apesar de tudo, de algo a mais, de meios de aceder a uma emoção, a um sistema das emoções mais direto, mais seguro. Esse algo é o pictórico da pintura, a cor, os valores, os contrastes e as nuances, em suma, o campo plástico (AUMONT, 2004, p.167).

Aumont (2004) aponta que embora o cinema tenha herdado a natureza técnica da fotografia não desiste de se igualar à pintura, copiá-la, ou mesmo superá-la, construindo incessantemente paralelos entre um vocabulário formal do material pictórico e do material fílmico: “O fílmico quis absorver também o pictórico” (2004, p.168) no que condiz com suas formas, cores, valores e superfícies. Entre os diretores da *nouvelle vague* é Godard que consegue trazer a cor para as telas do cinema da mesma forma que Van Gogh empregava as cores em suas obras, pois o pintor as usava, pois, não para representar a imagem externa e sim para expressar a sua emoção. É com o mesmo propósito que Godard usa o pictórico em seus filmes, como forma de transbordar para além de si todo um sentimento refletido no uso das cores em suas películas.

Em *Pierrot Le fou* (1965) Godard não só se utiliza de filtros e das técnicas cinematográficas para criar cenas que se parecem pinturas em movimento, um exemplo explícito é sequência de cenas no início do filme, em que ele nos apresenta estas com um único tom de cor, as personagens aparecem imóveis conversando como que fechados em molduras e as cenas transcorrem enquanto a personagem principal circula dentro delas - as cores usadas são o vermelho, o verde e o azul.

Outro artifício são as citações diretas aos pintores de sua predileção para compor sua narrativa, se utilizando das imagens das próprias obras, como o exemplo do quadro *O Café Terrace na Place Du Forum, Arles, à Noite* (1888) de Van Gogh, trazido à tela pelo diretor para ilustrar a fala do personagem Ferdinand: “- Como um sonho - Através de um espelho. Eu vi o café onde Van Gogh decidiu cortar sua orelha. [...] Eu vi...” (GODARD, 1965, t. 34:18).

Essa preocupação com a cor pra Van Gogh em sua obra é constantemente narrada nas cartas que trocava com seu irmão Théo. Sobre esse quadro específico *O Café Terrace*, Naifeh (2012) em sua biografia sobre o pintor afirma que:

Mas só pintar as estrelas não bastava: ele queria pintar *sob* as estrelas. Escreveu: “o problema de pintar cenas e efeitos noturnos no próprio local e de noite me interessa imensamente”. Para atender a essa vontade arrastou seus equipamentos até a Place Du Forum, e pintou sua vista noturna do terraço do café com o toldo iluminado e a rua em perspectiva aguda, “estendendo-se sobre um céu azul cravejado de estrelas”. Ao contrário da distribuição aparentemente aleatória dos pontos estrelados no retrato de Boch, a cunha do céu noturno no *Café Terrance De Place Du Forum* revela um universo de estrelas e planetas dispostos em sistemas solares de cor. “Aqui você tem uma pintura noturna sem preto nela, feita com nada além da bela cor de azul, violeta, verde e amarelo-cítrico” (NAIFEH, 2012, p.757).

Em outro exemplo desse tema na obra de Van Gogh é narrada pelo cineasta e crítico de cinema Serguei Eisenstein em seu livro *O Sentido do filme* (1990), no qual aborda um capítulo sobre o significado das cores a partir de uma premissa psicológica do uso destas. Van Gog *apud* Eisenstein (1990, p. 76-77):

Em meu quadro *Café Noturno*, tentei expressar a ideia de que o café é um lugar onde alguém pode se arruinar, ficar louco ou cometer um crime. De um modo que tentei expressá-lo como se ele encarnasse os poderes da escuridão, um bar vulgar verde Luiz XV suave e cobre, contrastando com verde amarelado e fortes verdes azulados, e tudo isto numa atmosfera como a de uma fornalha do diabo, enxofre pálido.

A cor também em uma perspectiva cinematográfica na comunhão da imagem e do som nos possibilita uma interpretação poética do filme. Em sua autobiografia Kurosawa (1990) relata diversos momentos de suas filmagens exaltando as cores, em especial as de paisagem. Seu talento como pintor foi de grande valor na sua

busca perfeccionista, pois nem sempre o diretor dispõe dos mais propícios horários para gravar uma cena ao ar livre, nem pode dar-se ao luxo de escolher a hora que lhe convém para a filmagem; ele não é um artista solitário como o pintor, o diretor depende de uma equipe e de uma série de fatores externos, como tempo e prazos para filmagem que o obriga a se valer dos artifícios tecnológicos para chegar ao efeito desejado que sua narrativa almeje. O próprio diretor nos relata em uma de suas filmagens: “Era um dia ensolarado e o céu estava incrivelmente azul. Usamos um filtro vermelho para filmar o ataque à mansão de Lord Kira, numa falsa cena noturna. O contraste entre o breu do céu e o branco da neve ficou magnífico” (KUROSAWA, 1990, p.152).

Kurosawa começou sua carreira no cinema filmando em preto e branco, mais precisamente em 1941 com o filme *Uma*. Foi somente em 1971 que o diretor começou a usar a cor em suas películas, em seu longa-metragem *Dodeskadem - O caminho da vida*, no qual o cineasta se utilizou deste recurso como premonitório: a cor dá a intenção do ambiente que o diretor pretende articular, evidenciando o tom dramático de seus personagens. Quando em 1990 lançou o filme *Sonhos* o uso das cores já ia além do simples emprego destas, os meios tecnológicos permitiam que sua utilização ultrapassasse a simples recepção de luz e o uso de filtros, as novas tecnologias permitem a correção, a inserção e a manipulação das cores no filme.

Jean Baudrillard (2009) afirma que a pintura é a responsável pela libertação da cor no que se refere aos objetos. O que não é diferente com o cinema. Pois, foi na busca por essa beleza estética que a arte pictórica possui - na composição das cores e a sensibilidade do artista nos proporcionam - que cinema buscou se igualar. Porém não se iguala, suas diferenças são explícitas, nos dias de hoje depende muito mais de uma questão de saber usar as técnicas disponíveis na comunhão de uma sensibilidade poética do cineasta que o cinema conquista seu *status* de arte também.

A cor no filme *Sonhos* (1990) é usada não só no episódio *Corvos*, mas sim em todos os episódios: da força dos elementos da natureza, a água representada pela chuva e o fogo representado pelo sol, que juntos nos dão todo um espectro de cores de um arco íris no episódio *Sol em meio à chuva*. Na suavidade das cores em *O pomar de pessegueiros* ele nos presenteia com a magnitude da beleza da natureza se transformando, transbordando vida em um pomar em flor. Nem mesmo

o branco escapa de sua lente e a cor que carrega todas as outras cores em sua alvura se torna poesia em *A Nevasca*.

Kurosawa mostra-nos também como fazer poesia usando o peso das cores sóbrias no momento no qual a comunhão com a luz dá o tom da morte em *O Túnel*. A força do vermelho, da montanha que cospe suas lavas em fúria destruindo tudo o que vê pela frente em *Monte Fuji em Vermelho*. E ele transforma a matiz da natureza nas cores do caos dos restos de uma sociedade que se autodestruíu na ganância de seu consumismo em massa em um esboço desenhado em cinzas. No entanto, como a vida é cíclica e a natureza tem seu poder de se autorregenerar, vida-morte-vida, ela renasce das cinzas e as cores voltam à tela, em verdes de esperança no último episódio, o *Povoado dos moinhos*.

2.4 Labirintos da Mente: memórias, sonhos e imaginários

O sonho revela a verdade atrás da qual se encontra o pensamento.

Franz Kafka

Para adentrar nos sonhos do cineasta Kurosawa esse capítulo irá traçar uma breve reflexão conceitual dos termos “memória”, “sonho” e “imaginário”, relacionando-os com outras evocações literárias e artísticas como um exercício de exemplificar como se dá essa rede de conexões na mente do artista.

A memória é capacidade de adquirir, armazenar e recuperar informações; esses dados são concebidos a partir de experiências vivenciadas, de conhecimentos adquiridos ao longo de tempo. Segundo Izquierdo (1989, doc.eletr.):

[...] a **memória**³ dos homens e dos animais é o armazenamento e evocação de informação adquirida através de experiências; a aquisição de memórias denomina-se *aprendizado*. As experiências são aqueles pontos intangíveis que chamamos *presente*. Não há memória sem aprendizado, nem há aprendizado sem experiências.

Desde que nascemos nosso corpo recebe estímulos e informações diversas, estimulando percepções que provocam sensações como frio, calor, fome, sede,

³ Grifo do autor.

básicas para a nossa sobrevivência - ou sentimentos ligados ao estado emocional - como alegria, tristeza, saudade. Essas sensações se transformam em memórias e essas informações são ativadas e trazidas à tona quando necessário, tornando-se memórias de um passado consolidado no presente como conhecimento.

Tudo que nos toca, que nos envolve, permeia nosso universo, é passível de se tornar memória: o cheiro do café passado e pão feito em casa que sua avó prepara no fogão a lenha, a luz do sol que aos poucos vai colorindo o amanhecer de tons diversos, o som da voz rouca ainda sonolenta desejando bom dia, o toque dos pés na grama ainda úmida do sereno da noite. Estes episódios são memórias pessoais, mas que se construíram em um meio coletivo que depende de um conjunto de situações e vivências experienciadas com o outro e o meio que nos cerca. Para Jean Renoir *apud* Kurosawa (1990, p.20):

A verdade é que esse indivíduo de quem nos orgulhamos tanto é composto de elementos tão diversos quanto as amizades de Jardim de Infância, o herói da primeira história lida, até o cachorro de seu primo Eugène. Nós não existimos por nós mesmos isoladamente, mas através do ambiente que nos forma... Procurei evocar aquelas pessoas e eventos que, acredito, contribuíram para me transformar no que sou.

Para Maurice Halbwachs (2006) toda memória individual existe a partir de uma memória coletiva. Somos constantemente condicionados ao outro no que pulsa nossas lembranças, pois elas “permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós” (HALBAWACHS, 2006, p.30).

O artista, seja o cineasta, seja o pintor, busca a sua volta elementos que componham seu universo e levará seu espectador e/ou observador de sua arte a perceber o seu universo pessoal de lembranças e memórias. Kurosawa (1990, p.277) nos conta que: “Minhas próprias experiências e as diversas coisas que li permanecem em minha lembrança e tornam-se base sobre a qual crio algo novo. Eu não poderia partir do nada”.

Pollak (2012) cita dois elementos constituintes da memória, são eles: “os acontecimentos vividos pessoalmente” e os “acontecimentos vividos pelo grupo”,

sendo que o segundo compõe-se de eventos não necessariamente vivenciado pela própria pessoa, mas sim do meio no qual ela vive, que ao se fixar e/ou tornar parte do imaginário desta, é quase impossível definir uma não participação real de determinado episódio. Outro pressuposto do autor é o de que a memória também é formada por “*pessoas*” e “*personagens*”.

Aqui também podemos aplicar o mesmo esquema, falar de personagens realmente encontradas no decorrer da vida, de personagens frequentadas por tabela, indiretamente, mas que, por assim dizer, se transformaram quase que em conhecidas, e ainda de personagens que não pertenceram necessariamente ao espaço-tempo da pessoa (POLLAK, 2012, p. 201).

Toda memória humana é atravessada por essa coletividade, pelo grupo, pela sociedade e a cultura na qual se insere. As expressões artísticas fazem parte destes entrelaçamentos da constituição da memória no meio que nos cerca. A imagem registrada como obra de arte seja como pintura, poema, fotografia ou em um filme torna-se um objeto de preservação da memória e, sendo um registro, passará também a ser um dos elementos que se tornam fonte para a composição e/ou rememoração de nossas memórias. Akira Kurosawa relata que em sua adolescência quando aspirava ainda ser um grande pintor buscava construir seu referencial teórico e artístico em todas as obras que conseguia ter acesso, desde japonesas até as ocidentais:

Naquela época, não existiam muitos livros de arte ou estudos sobre pintores, mas eu comprava tudo o que meu dinheiro permitia. O que não conseguia adquirir, memorizava, através da observação prolongada nas livrarias. A maioria de meus livros de arte desse período foi perdida, junto a outros volumes, durante a Guerra do Pacífico. Mas alguns deles ainda estão comigo. As pontas tem dobras e as capas e páginas estão soltas, cobertas por marcas de dedos, algumas delas com tintas. Hoje, ao folhear esses livros, sinto as mesmas emoções de quando os estudei pela primeira vez (KUROSAWA, 1990, p.116).

O cinema é outra fonte de vinculação para o espectador de sua memória afetiva. Certos filmes provocam sentimentos diversos e controversos, causam encantamento, nos remetem a situações já vivenciadas, provocam sensações e reações, nos permitem recordar momentos da nossa infância; outros irão aflorar

sentimentos que outrora nutríamos por certas pessoas, como o primeiro amor, uma grande amizade, as relações familiares, a dor de uma perda, um fato traumático, situações de espelhamento. Toda a vez que revemos ou relembremos um filme novos significados podem surgir, constituindo novas memórias. Para Merleau-Ponty (1966, p.96-97): “Um filme não é uma soma de imagens, mas uma *forma* temporal [...] O sentido de uma imagem depende, portanto, daquelas que a precedem no filme e a sua sucessão cria uma nova realidade que não é a simples soma dos elementos empregues”.

No exato momento que abrimos os olhos para o mundo somos tomados através da visão por uma infinidade de imagens, incontáveis, as “imagens são mediações entre homem e mundo” (FLUSSER, 2002, p.9). Em um contexto mais amplo do termo imagem, segundo Flusser (2002), são superfícies que se propõem à representação de algo que se projeta no espaço e no tempo. De uma forma imediatista percebemos as imagens como informações que afetam diretamente o olhar. Porém, a imagem não se esgota no que é visível, pois a palavra também é imagem. O mundo imagético está constantemente alimentando nossa memória e em contra partida esta reproduz imagens que terão um significado simbólico.

As imagens podem ser fixas: desenhos, pinturas, fotografias, esculturas, ou móveis, reproduzidas ou não dentro de um universo tecnológico desde a TV, o cinema, até a internet. Em um modo mais amplo as imagens incitam a percepção de um todo, vinculadas ao processo perceptível são responsáveis por desencadear reações das mais diversas, sensações e emoções. A imaginação para Jean-Jacques Wunenburger (2013) é a capacidade de transformação do real, com o auxílio da cognição e com todos os impactos afetivos o homem reproduz novas imagens, desta forma a imaginação é criadora e não somente reprodutora. Num relação de imagem, imaginação e imaginário, este último seria para Bachelard (2001, p.1):

O vocábulo fundamental que corresponde à imaginação não é a *imagem*, mas *imaginário*. Graças ao *imaginário*, a imaginação é essencialmente *aberta, evasiva*. É ela no psiquismo humano, a própria experiência da *abertura*, a própria experiência da *novidade*. [...] Como proclama Blake: “A imaginação não é um estado, é a própria existência humana”.

O imaginário busca uma emancipação da literalidade e uma invenção do novo para uma reconstrução do simbólico; Wunenburger (2007) define o imaginário em duas concepções: uma seria restrita, estática, “[...] compreendido como um tecido de imagens passivas e sobretudo neutras” (p.13), neste caso somente a imaginação teria a capacidade de ser criadora. Mas é a segunda concepção que nos interessa, onde ele dirá que o imaginário:

[...] de algum modo integra a atividade da própria imaginação, designa os agrupamentos sistêmicos de imagens na medida em que comportam uma espécie de princípio de auto-organização, de autopoética, que permite abrir sem cessar o imaginário à inovação, a transformações a recriações (WUNENBURGER, 2007, p.13-14).

Desta forma para Wunenburger (2007) o imaginário é munido de uma plasticidade e criatividade própria, um método complexo e sistematizado de imagens, que obedecem a uma lógica dialética e rítmica. O imaginário flutua entre o real e o irreal, fruto da memória, lugar de devaneio, onde se escondem sonhos, desejos, fantasias, lugar da subjetividade e da criatividade; fortemente vinculado a esse imaginário consciente está o devaneio e ao inconsciente está o sonho.

O imaginário na fenomenologia segundo Wunenburger (2013) é uma função sensível, que toma lugar no espaço mental e passa para o real. A exemplo do cinema no campo do imaginário, o tempo cinematográfico não é um tempo de vida, porém ele tenta restituir um tempo, uma transmutação do espaço temporal entre a vida e a imagem, que imita-a, dando-lhe uma abordagem mais intensa.

Esta transmutação entre realidade e irrealidade numa perspectiva psicanalítica pode ser tanto negativa como positiva. Em um contexto positivo, as imagens afetivas na representação do imaginário modificam nossos afetos, e a psicanálise faz esse mergulho entre o afeto e a imagem. Já na abordagem negativa ela pode se tornar alimento das psicoses, patologias do inconsciente.

Para Bachelard segundo Wunenburger (2013) o imaginário tem um aspecto diferenciado no que se refere aos dois modos temporais, *dia* e *noite*, ele considera o dia como sendo consciente, da racionalidade, e a noite do inconsciente. Já Durand, ainda de acordo com Wunenburger (2013), não faz essa divisão, ele diz que tanto o dia quanto a noite podem conter as duas formas mentais do imaginário, o sonhador

é quem trabalha e que transforma a ação imagem em verbo que produz o imaginário de forma tanto consciente - devaneio - quanto inconsciente - sonho.

E o que são os sonhos? Segundo Sigmund Freud (1900, doc. eletr.) “O sonho é a estrada real que conduz ao inconsciente”. Para o psicanalista e escritor Luis Gusmán (2008) o livro *A interpretação dos sonhos* (1899) de Freud traça um marco histórico, pois o que antes tinha um significado ritualístico, de interpretações premonitórias, ou mesmo uma forma de comunicação com o sobrenatural, agora é tratado como características de nosso inconsciente:

Desde a Antiguidade, o gênero sempre desfrutou de indiscutível prestígio de adivinhação, quando ao vaticínio sobre a boa ou a má ventura podia ser lido nas vísceras ou no voo das aves. Uma técnica de decifração que criava e derrubava reinos. De César a Macbeth e sua Lady, ninguém estava salvo de sua influencia. Mas o que acontece quando alguém inventa, não mais a narração do sonho para que seja decifrado, mas a livre associação a ser realizada pelo próprio sonhador? Assim a partir dos sonhos seria possível contar uma história de vida. No caso de Kafka isso se dá a partir da escrita (GUSMÁN, 2008, p.8-9).

De acordo com Carl Jung (1964) os sonhos não são meros desejos ocultos e sim artifícios da *psique* na busca do equilíbrio por meio da compensação. É a partir de Jung e de seus arquétipos que Kurosawa trabalha seus sonhos em seu filme. Pois é na psicanálise de Jung que orbita nesse imaginário onírico, buscando o simbólico numa perspectiva de autoconhecimento de si e do mundo que o cerca, que o filme *Sonhos* nos faz flutuar em cosmos de sensações.

Jung advoga que os sonhos têm uma significação própria e qualquer situação vivenciada pode levar a um desencadeamento de devaneios no qual as memórias tomam espaço nesse imaginário de fantasias e quimeras. Jung se desvencilha das amarras freudianas a respeito do sonho como simples artifícios da mente em estado patológico em que todo o simbólico do sonho se foca numa repressão sexual do sonhador. Para Jung (1964, p.27) a descrição de um sonho é repleta de símbolos, e consistem uma imensa e elaborada variedade de descrições fantásticas:

Mas se o analista que se defronta com este material onírico usar a técnica pessoal de Freud da "livre associação" vai perceber que os sonhos podem, eventualmente, ser reduzidos a certos esquemas básicos. Esta técnica teve

uma importante função no desenvolvimento da psicanálise, pois permitiu que Freud usasse os sonhos como ponto de partida para a investigação dos problemas inconscientes do paciente. [...] Freud atribui aos sonhos uma importância especial como ponto de partida para o processo da livre associação. Mas, depois de algum tempo, comecei a sentir que esta maneira de utilizar a riqueza de fantasias que o inconsciente produz durante o nosso sono era, a um tempo, inadequada e ilusória.

Inadequada e ilusória, uma vez que em Jung o sonho não é um mero criptograma, ou uma tabela de símbolos que se podem simplesmente utilizar deste arranjo para decifrar o sonho de qualquer indivíduo, o sonho para ele é parte de um todo, inseparável, “importante e pessoal do inconsciente particular de cada um e tão ‘real’ quanto qualquer outro fenômeno vinculado ao indivíduo” (FREEMAN, 1964, p.9). Desta forma o sonho é uma comunicação particular, intransferível, parte integrante de uma expressão individual, de uma vivência pessoal, fazendo parte da construção de memórias pessoais, na qual cada símbolo diz respeito única e exclusivamente ao sonhador. Devendo ser entendido e tratado, segundo Freeman (ibidem), como:

[...] um meio de comunicação direto, pessoal e significativo com aquele que sonha - um meio de comunicação que usa símbolos comuns a toda a humanidade, mas que os emprega sempre de modo inteiramente individual, exigindo para a sua interpretação uma "chave", também inteiramente pessoal.

Destarte, utilizar uma interpretação freudiana na análise de um filme me parece reduzir não só a própria obra, mas também aquele que por trás das câmeras leva-nos a viajar em sua narrativa. Pois aquele que manipula a câmera tem uma história própria, memórias construídas ao longo de uma vida, e de imaginários pessoais.

Na mitologia grega o sonho era profético, o deus dos sonhos Morfeu, filho de *Hipnos* (Deus do sono), representado por um ser alado, foi fulminado por Zeus por mostrar o segredo aos mortais: o poeta Ovídio em seu livro *Metamorfoses*, no capítulo *Fastos*, narra essa história. O termo “cair nos braços de Morfeu” é mais do que apenas adormecer, é sobrevoar em seus braços alados em um cosmos de quimeras noturnas. Ovídio pintou em palavras seus poemas, muitos pintores deram cor e forma aos seus escritos. Como sonhadores contaminados por outros

sonhadores o artista comunica-se, formando suas memórias e as transmutando em imaginários através de seus sonhos iluminados pela chama de *Prometheu*. Para Bachelard (1989, p.43-44):

O sonhador de vela se comunica com os grandes sonhadores da vida anterior, com grande reserva da vida solitária. Se meu livro pudesse ser o que eu gostaria que fosse, se eu pudesse reunir, lendo os poetas, bastantes explorações da fantasia para forçar a barreira que nos para diante do reino do Poeta, gostaria de achar, no fim de todos os parágrafos, na extremidade de uma longa sequência de imagens, a imagem realmente terminal, aquela que designa como imagem exagerada para o julgamento dos pensamentos razoáveis. Minha Fantasia, ajudada pela imaginação dos outros, iria bem além de meus próprios devaneios.

Esse fascínio tornou o sonho um tema frequente nas narrativas artísticas, seja na pintura, na literatura, no teatro e no cinema, representando o sonhador, ou mesmo o pintor representando seu sonho. O sonho, o devaneio, utópico ou não, no qual o artista orbita em cosmos oníricos e conduz seu navio de quimeras para as telas, poemas, músicas, transformando imaginários em cores, em sons e em versos.

Nas mãos de um espírito livre o cinema é uma arma magnífica ou perigosa. É o melhor instrumento para exprimir o mundo dos sonhos, das emoções do instinto. O mecanismo reprodutor de imagens cinematográficas é, por seu funcionamento intrínseco, aquele que, de todos os meios da expressão humana, mais se assemelha à mente humana, ou melhor, mais se aproxima do funcionamento da mente em estado de sonho (BUÑUEL, 1991, p.336).

O cinema como um objeto de rememoração, coloca o espectador de frente consigo próprio, sendo a memória uma construção flexível, que se articula conforme cada situação vivenciada, tanto ela como o cinema transformam seus enredos de acordo com o desejo daquele que recorda. Não se quer dizer que o filme seja uma livre soma de imagens dispersas, pois ele precede de uma construção narrativa, assim como a memória é uma construção de imagens que formam um discurso que tem sentido próprio, conforme uma situação vivenciada. O filme, porém, assim como num sonho, pode livremente controlar o tempo reduzindo-o ou o distendendo, também em relação ao espaço permite seu deslocamento ilimitado. Assim sendo, aproxima a linguagem cinematográfica com da linguagem onírica investindo-as de emoções vivas, intensas, catárticas.

A busca da representação dos sonhos nas mais variadas formas de expressão artística é frequente, a pintura, o teatro, a literatura e o cinema são palcos férteis para dar vida a esse imaginário fantástico. Na pintura o grande poeta onírico é Salvador Dalí (1904-1989), juntamente com René Magritte (1898-1967), pintores surrealistas. A característica principal deste movimento é o universo baseado no inconsciente, nas fantasias, nos sonhos. Dali e Magritte trazem-nos a tona um mundo de quimeras do inconsciente, que nos impacta com suas experiências estéticas e com a capacidade de tornar insólita a reconstrução do mais banal cotidiano libertando a arte da lógica e da razão. Em relação a esta vertente do surrealismo encontramos Antonin Artaud (1896-1948) no teatro, André Breton (1896-1966) como precursor deste pensamento na poesia, e Luis Buñel (1900-1983) no cinema.

Na literatura o livro mais famoso e emblemático que traz a narrativa onírica é *Alice no País das Maravilhas* (1865) do escritor Lewis Carrol (1832-1898), que por sua vez também é constantemente citado em outras formas de expressão artística, em especial o cinema tem utilizado-se desta obra para compor seus roteiros, seja como apenas uma alusão, uma referência, seja a releitura e/ou adaptação do livro para uma linguagem cinematográfica. Repleto de signos, símbolos e significações ele dá suporte para diversas interpretações podendo assim permitir aos seus leitores construir novas releituras, num processo contínuo de recepção, imersão e recriação.

3 DAS SALAS DO MUSEU PARA AS TELAS DO CINEMA: UM PERCURSO IMAGINÁRIO DAS TELAS DE VAN GOGH NO CINEMA DE KUROSAWA

*Somos feitos de sonhos e os sonhos são feitos de nós.
Jean Luc Godard*

Percorrer as salas labirínticas de um museu, de História, de Ciências ou de Arte, vivenciar seus encantos e histórias e percorrer imaginários é sempre uma aventura para as mentes inquietas, sejam elas adolescentes em fase escolar, sejam viajantes em busca de terras desconhecidas. Por trás de cada objeto, de cada artefato, uma história, um acontecimento marcante. Um segredo a ser desvendado, uma aventura a ser vivenciada, imaginários a serem criados. Memórias a serem lembradas.

A relação da obra de arte com o museu mudou completamente após o século XIX. Se antes a obra de arte estava ligada a fruição, ao isolamento, à contemplação sacralizada, na contemporaneidade ela se transforma. O museu passa a ser o lugar onde ela se legitima, propicia a evocação de imaginários e se constroem memórias.

Hoje o museu e o artista chegam-nos virtualmente, através das telas de *écrans*. Mas de que forma a obra de Vincent Van Gogh veio semear o imaginário do menino Akira Kurosawa, que posteriormente iria narrar seus sonhos? E como ele nos trouxe o imaginário que construiu do pintor Van Gogh em sua câmera para as telas do cinema? Como um narrador, o diretor dá cor e movimento às suas histórias. Para Benjamin (1994, p.201) “O narrador conta o que ele extraí da experiência - sua própria ou aquela contada por outros. E, de volta, ele a torna experiência daqueles que ouvem sua história.” Essa apropriação de narrativas do pintor para o diretor, depois para o espectador, cria teias de enredos que povoam imaginários formando memórias. Nessa perspectiva, podemos perceber o curador como um diretor, e o museu o cenário onde narrativas se desencadeiam através de seus acervos para seu público, que, absorto em labirintos de memórias, dão cor e trama ao próprio imaginário.

Desencadear essas narrativas, estabelecer conexões, desvendar labirintos e compreender essa relação que se passa de um para o outro, num fluxo constante da informação à formação do conhecimento, permeando as construções de memórias

personais e coletivas de múltiplos imaginários para voltar ao início do ciclo novamente e novamente.

3.1 O Pintor e o Cineasta

Se por um lado a relação pintura e cinema gerem muitas controvérsias, o pintor e o cineasta enquanto artistas procuram apenas dar forma a seu imaginário, transformando-os em arte. Akira Kurosawa entrou em contato com a obra do pintor Vincent van Gogh muito cedo, já na adolescência pensava em seguir a carreira de pintor, porém seu *fado* o fez percorrer outro caminho dentro das artes.

Tanto o pintor quanto o diretor cresceram em meio a uma família que não usufruía de muitas posses, mas que tinham como prioridade a educação de seus filhos. Van Gogh era o filho mais velho de seis irmãos, seu pai era um pastor protestante, sua mãe uma esposa muito mais dedicada a uma aparência da família no meio social em que se inseriam, do que o bem estar do núcleo familiar. Para ela Vincent era um menino estranho, não se encaixava dentro dos preceitos que sua mãe impunha na educação dos seus filhos. Segundo Naifeh (2012, p.31):

Anna, sua mãe, nunca entendeu o filho mais velho. As excentricidades de Vincent, mesmo quando pequeno, contrariavam sua visão de mundo profundamente convencional. A inteligência errante do filho desafiava o alcance limitado da percepção e curiosidade intelectual da mãe. Ele lhe parecia cheio de ideias estranhas e “sonhadoras”; ela lhe parecia tacanha e insensível. Quanto mais se passava o tempo, menos a mãe gostava do filho. A incompreensão deu lugar à vergonha; a vergonha, à raiva. Quando atingiu a idade adulta, ela já tinha praticamente perdido a esperança.

Anna nunca deu valor à obra do filho e quando da morte de Van Gogh, também já completamente afastada, não parece ter sentido algum remorso ou dor pela perda do primogênito. Ela ainda viveu por mais dezessete anos após o falecimento de Vincent perpetuando esse desprezo até seus últimos dias. Afastado de sua família, embora durante toda sua vida tenha mantido o hábito de se comunicar através de correspondências, era seu irmão Théo o familiar com quem cultivava uma relação mais próxima, mais que um irmão, era seu amigo, confidente, e que o mantinha financeiramente.

Van Gogh era um ávido leitor, assim com Kurosawa, ele também se alimentava de narrativas de grandes escritores. E era nas cartas enviadas que correlacionava trechos de escritores favoritos com a descrição de suas telas. Além da leitura permitida por seus pais, ele buscava outras referências literárias, e as lia em uma velocidade estonteante “consumindo livros numa rapidez espantosa que manteve praticamente inalterada até o último dia de vida” (NAIFEH, 2012, p.52). Dentre seus autores preferidos estavam Émile Zola (1840-1902); Leon Tolstói (1828-1910); Charles Dickens (1812-1870); e seu adorado Hans Christian Andersen (1805-1875):

O mundo imaginário de Andersen, vívido e repleto de plantas antropomórficas e abstrações personificadas, de sentimentos exagerados e imagens epigramáticas, deixaram claras as marcas na imaginação de Vincent. Décadas mais tarde, diria que os contos de Andersen eram “gloriosos... tão lindos e reais” (NAIFEH, 2012, p. 52).

No início da carreira sua arte estava atrelada a uma tradição holandesa, na qual prevalecia uma temática da luz incidindo sobre o escuro, trazendo o contraste entre o claro e escuro. Durante esse período Van Gogh se dedicou a retratar camponeses e trabalhadores pobres, assim como a paisagem em que viviam. Queria mostrar a dura realidade em que cerceava a vida destas pessoas, *Os comedores de batata* (1885) é uma das obras mais significativas desta fase, assim como a série de outros quadros com o mesmo tema.

Contudo, quando de sua permanência em Paris, Van Gogh entraria em contato com artistas impressionistas como Monet, Renoir e Degas, passando a se dedicar a esse estilo de pintura. Mas logo tomaria seu próprio rumo, rompendo com essa forma de arte e desenvolvendo um estilo extremamente pessoal.

O ano 1888 seria um ano marcante na vida de Van Gogh, o início de uma sequência de acontecimentos que culminariam em sua morte no ano de 1890. Van Gogh ansiava pela pintura ao ar livre. Ficava nervoso quando o tempo não lhe permitia sair. Dentro de casa sentia-se confinado, preso e irritado. Vincent estava cansado da vida em Paris. A ida para Arles, no sul da França, iria lhe permitir estar mais em contato com a natureza.

Alguns anos antes Van Gogh se interessou por livros que descreviam gravuras japonesas. Adquiriu alguns exemplares e se pôs a estudar. Em Paris, estudando os impressionistas, percebeu a influência da arte japonesa nessa outra. E é em Arles que ele buscava encontrar o ambiente que ele tanto admirava nas gravuras nipônicas. Ele escreveria a sua irmã Wil no ano de 1888:

Estou sempre aqui a fingir que estou no Japão; só tenho que manter os olhos abertos e pintar apenas aquilo que me impressiona, o que está mais perto, à minha volta. [...] Um prado cheio de cores vivas dos ranúnculos amarelos, uma vala cheia de íris com folhas verdes e roxas. [...] Uma pequena cidade cercada por um campo cheio de flores amarelas e roxas, você sabe, esse é precisamente um sonho em japonês (MUSEU VAN GOGH, 2011, p.70).

Com a ida para Arles alugara uma casa, que denominaria “A casa amarela”. Ali ele nutria o sonho de criar um espaço, para que outros pintores se juntassem a ele. Queria fundar um ateliê para artistas, “uma casa de ilustradores” (NAIFEH, 2012, p.684). Escreveu convidando o amigo e pintor Gauguin para dividir esse sonho. Comparava esse espaço como um pequeno retiro. Segundo Naifeh (idem, p.690):

A esse sonho de paraísos perdidos, ele acrescentou o mais recente mito da *fraternité* artística: os monges budistas japoneses, conhecidos como *bonzes* (bonzos). Vincent tinha lido sobre essas exóticas irmandades religiosas em fontes sérias (*L'art japonais*, de Gonse) e também sensacionalistas, em especial a mirabolante narrativa de viagem romanceada de Pierre Loti, *Madame Chysanthème*. [...] Vincent convocou Gauguin para uma vida monástica de “água fria, ar fresco, comida boa e simples, roupas descentes [e] uma cama descente”.

A partir da mudança de Gauguin para Arles, os dois passaram a morar juntos na casa amarela. Com isso, Van Gogh teve a companhia que tanto almejava, porém vieram também à tona as diferenças de personalidade, de comportamento, e de hábitos que tornou a convivência entre os dois impossível, levando Vincent a cometer o ato de cortar a própria orelha. Atitude esta que juntamente com os constantes ataques epiléticos, fizeram-lhe decidir passar uma temporada no Hospital Psiquiátrico de Saint Paul em Saint-Remy, em maio de 1889.

Saint- Remy foi um período conturbado. Van Gogh tinha ataques frequentes. Passou por uma suposta tentativa de suicídio. Por vezes isolavam-no e, sem poder pintar, sua angustia somente aumentava. Quando era liberado para trabalhar em

suas telas, tinha horários restritos, e nunca ao ar livre. É certo que a dor, a angústia, a humilhação de estar passando por isso - e sem dúvida nenhuma um tratamento psiquiátrico arcaico do fim do século XIX - não ajudavam em nada na sua recuperação. Porém, apesar de tantos agravantes, Van Gogh se recuperou e ganhou alta.

Van Gogh seguiu para Paris, na cidade luz reencontrou seu irmão, Theo, a quem não via a mais de dois anos, sua cunhada Johanna (Jo) e seu sobrinho, Vincent Willem Van Gogh. Ficando pouco tempo na companhia deles, o pintor partiu para o que seria a sua última estadia: Auvers-sur-Oise, em maio de 1890.

Em Auvers conheceu o Dr. Paul Gachet, médico, aficionado por arte, colecionador e pintor amador. Possuía uma coleção que incluía, entre outras obras os pintores Paul Cézanne (1839-1906); August Renoir (1841-1919) e Camille Pissarro (1830-1903).

A vila era frequentemente procurada por pintores. Lá Van Gogh se sentia confortável e podia retomar seu trabalho ao ar livre, sob os cuidados do médico Dr. Gachet. Ele escreveu para seu irmão Theo: “Auvers é muito bonito. [...] velhos telhados de palha, algo que está a ficar cada vez mais raros [...] inteiramente rural distinto e pitoresco” (MUSEU VAN GOGH, 2011, p. 103).

Seus últimos dias seriam em Auvers. Van Gogh viria a falecer no dia 27 de julho de 1890, dois dias depois de ter sofrido um “acidente” com uma arma de fogo, em decorrência dos ferimentos causados por esta. Existem muitas especulações a respeito da morte de Van Gogh, em ter sido acidental ou um ato de suicídio. Akira Kurosawa não traz esse elemento de forma explícita em *Corvos*, é um sonho, uma narrativa onírica. Por esse motivo optou-se por não questionar o evento em si, apenas analisar a poética do imaginário do diretor em seu sonho.

Akira Kurosawa nasceu em Tóquio no ano de 1910, em sua autobiografia relata ter sido uma criança com dificuldades de aprendizagem, entretanto era nas aulas de artes que soltava sua imaginação. Seu pai muito rígido, porém amoroso, sempre o apoiou em suas escolhas. Filho mais jovem de sete irmãos, sofreu muito quando sua irmã Momoyo Kurosawa, a mais moça das irmãs, e de quem era mais próximo, faleceu com apenas 16 anos de idade. Outro fato trágico e marcante na história do cineasta é o suicídio de seu irmão Heigo Kurosawa, aos 27 anos; foi esse

irmão que o acolheu na busca de uma maior independência e o ajudou a começar a vida longe das asas de seus progenitores, porém como seu irmão estava enfrentando dificuldades como líder grevista, ocasionou com que Akira se sentisse mal vivendo as suas custas, decidindo então voltar para casa dos pais. Coincidindo com a primeira tentativa de suicídio de Heigo, Akira relata nunca ter se perdoado por não levar mais a sério as palavras de seu irmão, que sempre dizia que iria morrer antes de completar os 30 anos de idade. De fato Heigo cumpriu o que afirmara:

Não acreditei nas palavras de meu irmão, mas, alguns meses depois de ter dito aquilo, ele se suicidou. De acordo com sua sentença, morreu antes dos 30, ao completar 27 anos. Três dias antes de sua morte, meu irmão me pagou um jantar. Estranhamente, por mais que eu me esforce, não consigo me lembrar do local onde jantamos. Talvez isso ocorra em razão do choque que sua morte representou para mim. Embora eu me lembre com clareza de todas as suas últimas palavras, não me recordo de nada que tenha vindo imediatamente antes ou depois. Nós nos despedimos na estação Shin Okubo. Estávamos num táxi. Ele me disse para seguir no veículo e começou a subir as escadas. Quando o taxi deu a partida, meu irmão desceu a escadaria. Fez o carro parar. Abri a porta e caminhei em sua direção. “O que houve?”, perguntei. Ele me encarou duramente, por um instante, e disse: “Nada. Pode ir agora.” Voltou-se então, para as escadas. Depois disso, só vi meu irmão coberto por um lençol ensanguentado. Ele se suicidou no quarto de uma pousada de verão, na península Izu (KUROSAWA, 1990, p.135).

O suicídio em sua vida não ocorreu somente nesta triste perda. Ele frequentemente traz o assunto à tona em seus filmes. O próprio Kurosawa em um momento de grande dificuldade, desespero emocional e fisicamente abalado, tentou o suicídio. Em outra situação ainda adolescente ele nos relata:

Ao escrever minhas memórias do ginásio, não posso deixar de citar o muro de tijolos vermelhos que cercava o depósito de armas. Diariamente eu ia para a escola e voltava dela ao longo desse muro. [...] Tomava um bonde em Omagari perto de minha casa em Koishikawa Gokenchô. Na estação lidabashi fazia uma baldeação para Hongô Motomachi e andava a partir de lá. Algo muito estranho aconteceu naquele bonde e eu decidi não mais seguir com ele. Mesmo em se tratando de minha culpa, foi assustador. [...] Um dia, também eu viajava pendurado de Omagari a iidabashi, quando, de repente, decidi que tudo na vida era estúpido, entediante e fútil. Soltei a mão da barra. Estava colocado entre dois universitários que também se prendiam à parte externa do bonde. [...] Um dos universitários soltou um grito e me segurou pela alça da mala, sobre os ombros. Segui todo o caminho restante para lidabashi suspenso pela mão desse estudante, como

um peixe na linha. Sem me mover, por todo esse intervalo fixei meus olhos no jovem pálido e tomado pelo terror (KUROSAWA, 1990, p. 81-2).

Se a pintura estava em seu sonho de menino: tornar-se um grande artista tal qual Cézanne ou Van Gogh; o cinema, no entanto, estava arraigado nas suas memórias mais como um devaneio afetivo e um *hobby*, do que como intenção de um dia tornar-se um cineasta. Em 1935, aos 26 anos de idade, encontrava-se um pouco perdido em relação ao que faria de seu futuro, sua carreira como pintor estava deixando-o mais frustrado do que feliz consigo, sem contar o fato da dificuldade de arcar com os custos do material de pintura. Foi quando viu um anúncio de um jornal local para a contratação de assistente de direção na PCL (*Photo Chemical Laboratory*), onde acabou sendo contratado depois de uma seleção que incluiu mais de 500 participantes.

De forma inconsciente Kurosawa que já aos 26 anos possuía toda uma bagagem cultural alimentada por diversas formas de arte que ele devorava na busca de se tornar um pintor, não foi algo de se surpreender vê-lo seguindo esse caminho, sendo quase natural que essa estrada se abrisse para ele:

Enquanto escrevo isto, não posso deixar de pensar como tudo foi estranho. O caminho para os estúdios da PCL e para o cinema surgiram por acaso, embora eu estivesse me preparando, sem saber, para o inevitável. Devorara pintura, literatura, teatro, música e outras artes e enchera minha cabeça com uma porção de coisas relacionadas ao cinema. Não havia percebido que os filmes poderiam requerer tudo o que eu aprendera. Penso no destino que me encaminhou tão bem para esse caminho. Tudo o que posso dizer é que de minha parte, é que essa preparação foi totalmente inconsciente (KUROSAWA, 1990, p. 141).

Em sua autobiografia o cineasta faz referência a diversos títulos de filmes que assistiu, até os 19 anos de idade - isso em 1929 - sua lista constava mais de 100 títulos. Entre eles estão diversos de Charles Chaplin e Buster Keaton, como também Ernst Lubitsch, D. W. Griffith, F.W. Murnau, Serguei Eisenstein, Jean Epstein, Jean Renoir, Luis Buñel, entre outros.

Quando Kurosawa decidiu filmar *Drems* trazendo suas memórias, seus sonhos a partir de um imaginário pessoal, construído sob toda uma vida, ele estabelece uma ideia, cria um conceito e parte para uma narrativa. Dentre seus

pintores preferidos está Cézanne e Vincent Van Gogh, onde esse segundo seria o escolhido para retratar em sua película. Para o episódio ele faz um recorte da obra do pintor estabelecendo um período para retratar esse artista, o próprio título já é um elemento de indicação deste recorte, *Corvos*, que dá nome a uma de suas últimas pinturas antes de sua morte: *Campo de trigo com corvos* (1890, Auvers-sur-Oise).

Destacar o período das telas escolhidas por Kurosawa para o filme facilita a compreensão deste imaginário do cineasta sobre o pintor, pois ele basicamente opta por retratar o período de 1888 até 1890, ano em que Van Gogh morre. Esse período é o mais crítico é talvez conturbado na vida pessoal do pintor. Os elementos constitutivos das telas e suas curiosidades virão a luz na análise do episódio, como forma de perceber os elementos que Kurosawa busca trazer para criar o seu imaginário do artista e construir a sua representação de Van Gogh.

3.2 Sonhos

O filme *Dreams* (1990) de Akira Kurosawa foi baseado em seus sonhos, projeto esse que teve o roteiro totalmente escrito por ele. O filme apresenta oito episódios, todos do universo onírico. São sonhos que tem como personagem principal seu *alter ego*, o seu “Eu”, em fases diferentes de sua vida, no entanto, os sonhos não têm em sua base ligações entre si, pois cada história é independente; percebemos, no entanto, que há uma relação cronológica que liga um episódio ao outro, começando pela infância do *alter-ego* de Kurosawa até sua fase adulta. Os dois primeiros sonhos trazem-nos a personagem “Eu” ainda criança; um detalhe que aparece no primeiro episódio que faz com que percebamos que o filme é autobiográfico é a placa na entrada da casa do menino com o nome da família moradora da residência “Kurosawa” em japonês 黒澤.

Informações do filme:

Título em português: *Sonhos*

Título em inglês: *Dreams* - “Akira Kurosawa Dreams”

Título em japonês: *Yume*

Ano: 1990

País: EUA / Japão

Gênero: Drama

Duração: 1h57minutos

Tema(s) do filme: sonhos, quimeras, fantasia, inconsciente.

Os oito sonhos são na ordem de entrada: *Sol em meio à chuva*; *O pomar de pêssegos*; *A nevasca*; *O túnel*; *Corvos*; *Monte Fuji em vermelho*; *O demônio chorão*; *O povoado dos moinhos*. Entre sonhos e pesadelos o diretor nos traz alguns fantasmas do seu e do inconsciente coletivo; ao transportar para a tela seus medos e desejos nos convida a percorrer seus labirintos mais íntimos, expressando o mundo imagético e fantástico do inconsciente humano de forma poética e fascinante nos seduzindo a adentrar em seu mundo de quimeras.

Antes de mergulhar na análise de *Corvos*, percebe-se a necessidade de navegar nos outros sonhos, pois mesmo sendo episódios que falam por si, eles fazem parte de um todo, da narrativa de um só sonhador, e é na totalidade do ser que se encontram significados ocultos para a interpretação de um no contexto do outro. Para Jung (1965, p.88):

A interpretação de sonhos e de símbolos requer inteligência. Não pode ser transformada em um sistema mecânico que vai, depois, servir de recheio a cérebros desprovidos de imaginação. Pede tanto um conhecimento progressivo da individualidade de quem sonhou, quanto uma crescente percepção da parte de quem interpreta o sonho. Ninguém com suficiente experiência neste campo poderá negar a existência de normas práticas bastante úteis, mas que devem ser aplicadas com inteligência e prudência. Pode-se seguir as mais acertadas regras teóricas e, no entanto, atolar-se nos mais espantosos contra-sensos, simplesmente porque se descuidou de um detalhe aparentemente inútil, que uma inteligência mais atilada não teria deixado escapar. [...] Quando nos esforçamos para compreender os símbolos, confrontamo-nos não só com o próprio símbolo como com a totalidade do indivíduo que o produziu.

O homem é singular, mas seu universo é plural, para tanto é preciso compreender a totalidade de um estudo de seu “universo cultural”, que muitas vezes irá preencher lacunas, que podem passar despercebidas por uma análise que siga apenas um critério rígido de códigos pré-estabelecido por tabelas restritas, que não dão vazão a outras particularidades do indivíduo.

O primeiro sonho ***Sol em meio à chuva*** nos traz o imaginário coletivo das lendas populares de seu país, um belíssimo conto narrado de forma poética e lúdica que nos conta uma fábula da tradição oral do Oriente: em dias de *sol e chuva as raposas se acasalam*. A mãe orienta o filho que não saia com o tempo assim, pois elas, as raposas, não gostam de serem espiadas, caso isso aconteça a pessoa que descumpriu a ordem deverá pagar um preço por essa desobediência. Embora tenha sido alertado a curiosidade da criança fala mais alto, e o menino vai em busca de satisfazê-la, espiando as raposas escondido atrás de uma árvore. Ao retornar para casa sua mãe o espera à porta e sem deixá-lo entrar, lhe informa que uma das raposas esteve ali e, como ele transgrediu a ordem, deverá se matar. A mãe entrega para o filho o punhal, mas o orienta a ir até a casa da raposa para pedir perdão, mas que ele esteja preparado para morrer. O filho diz não saber onde moram as raposas, a mãe orienta que ele procure o arco íris, que em dias como esse é lá onde elas vivem.

A beleza plástica deste episódio é evidente, o primeiro episódio já dá o tom do que virá pela frente. Nos mostra também o imaginário das narrativas orais que passam de geração a geração, esse conhecimento popular se perpetua no imaginário individual e coletivo, fábulas e lendas que marcam os ritos e mitos de um povo; contadas outrora em volta de fogueiras, exercitam a imaginação dos ouvintes e guardiões desta memória que tem, não só uma função de criar laços afetivos, mas também de orientação e educação dos costumes morais da comunidade em que se inserem.

O pomar de pêssegos, segundo sonho, é um episódio que muitos autores relacionam com as questões ambientais de desmatamento, bem como valores morais da sociedade japonesa, entre outros fatores. Porém, longe de querer desconsiderar esta análise, através de uma percepção atenta não só do episódio em questão como também da autobiografia do autor encontrei em sua narrativa outra possibilidade de apreciação vinculada à morte de uma de suas irmãs - a mais jovem -, que foi para Kurosawa a mais próxima até seu falecimento, na qual o diretor dividia as brincadeiras da infância. Faço essa relação, pois em sua autobiografia ele nos relata o acontecimento de tal maneira que é quase impossível não relacionar com esse sonho.

O episódio mostra o menino Kurosawa servindo chá para suas irmãs, ele entrega a bandeja para as meninas e se vira para observar a estante onde está o conjunto de bonecos de festival, o Imperador e a Imperatriz, três damas e cinco músicos da corte. Ele se volta para as meninas e percebe que falta uma delas, fato que sua irmã discorda, pois estão todas as cinco ali. Ele retruca e diz que eram seis e não cinco. Ao perceber que somente ele vê a menina que falta sai em sua busca, e ela o leva a um local onde deveria estar um pomar de pessegueiros que foi totalmente podado pela sua família. Ali a alma dos pessegueiros toma vida no imaginário do menino representada pelas imagens dos bonecos, que fazem a ele uma última homenagem. Em sua autobiografia Kurosawa (1990, p.46-48) nos conta:

A irmã com quem eu passava a maior parte do tempo foi *chi-ne-chan*⁴. [...] Quando eu cursava o quarto ano primário, esta irmã muito querida ficou doente. Como que tocada por um vento mau, ela subitamente morreu. Nunca me esqueço do sorriso desamparado em seu rosto, quando a visitamos no hospital Juntendo. Tampouco me esqueço de como brinquei com ela no Festival de Bonecos do dia 3 de março. Em minha família, tínhamos um tradicional conjunto de bonecos de festival que representavam o Imperador e a Imperatriz [...] três damas e cinco músicos da corte. [...] Com luzes apagadas, pequenos risos vindos de um lampião caíam sobre os bonecos arranjados em seus pedaços de feltro escarlate. Na penumbra, os personagens pareciam vivos, como se pudessem falar a qualquer instante. Esta beleza era um pouco assustadora para mim. *Chi-ne-chan* me convidava para sentar diante dos bonecos, colocar uma das bandejas em minha frente e oferecer o braseiro. [...] *Chi-ne-chan* era a mais bonita entre minhas três irmãs que viviam em casa, muito gentil e bondosa. Por alguma razão, lembro-me do nome budista que recebeu após sua morte: *To Rin Tei Ko Shin Nyo* (“Mulher da Sinceridade do Raio de Sol que Brilha sobre o Pomar de Pessegueiros”).

Raio de sol que brilha sobre o pomar de pessegueiros, esse episódio nos fala disso, da perda, do corte, da morte de um ente querido, “pêssegos podem ser comprados, mas onde comprar todo um pomar em flor?” (KUROSAWA, 1990,01:17:56).

A Nevasca. Terceiro sonho: quatro homens se perdem em meio a uma forte nevasca numa montanha. A luta pela sobrevivência. Quem vence? O homem ou a fúria implacável da natureza? A poesia ultrapassa os limites da dor, da angústia. O inusitado. O corpo entregue. Adormecido ele sonha com o corpo se entregando para

⁴ *Chi-ne-cha* significa “a mais nova”, o nome desta irmã de Kurosawa é Momoyo.

o sono perpétuo. Ele luta em sonho contra seus medos mais íntimos, contra a morte doce que acalanta seu corpo em meio a uma tempestade de neve, ela é ao mesmo tempo bela e maligna; doce e cruel. E eis que a lucidez toma conta de seu ser e o tormento de um labirinto da mais pura cor se esvai ao avistar o azul do céu sem nuvens, dando a certeza de que tudo foi apenas um sonho.

O quarto sonho do diretor, **O Túnel**, traz o tema da guerra e da morte. Kurosawa não ingressou no exército, pois não tinha uma constituição física adequada. Porém, as marcas da guerra não deixaram de atingi-lo. Kurosawa (1990, p. 207) nos relata:

Nos primeiros dias de meu casamento, subitamente percebi que os ataques aéreos eram uma ameaça real. Mudamo-nos da área de Ebisu, no distrito de Shibuya, para Soshigaya, no distrito de Setagaya. No dia seguinte, um ataque aéreo fez nossa casa em Ebisu virar chamas. A guerra estava arremessando o Japão para a derrota, violentamente e em ritmo vertiginoso.

O sonho nos mostra um comandante que ao tentar retornar para sua casa reencontra seu batalhão que foi dizimado na segunda grande guerra, onde o Japão era adversário dos Estados Unidos. Entretanto seus soldados não sabem que estão mortos. O simbolismo do túnel, ao tentar atravessá-lo, separa a vida da morte. É um cão de guerra que o persegue lhe dizendo que algo está errado. O comandante informa seus soldados da dura realidade que os atingiu, e que aceitem este fato. É a morte se confirmando como tema permanente nos sonhos do diretor.

Monte Fuji em vermelho; O sexto sonho traz a tona a preocupação com as questões ambientais e com a forma que o homem, inconsequentemente, lida com ela. O diretor nos narra em sua autobiografia uma experiência aterrorizante, da qual não pode deixar de ser citada, principalmente para entender como referência de vivências pessoais que ilustram seus sonhos, nos indicando como suas memórias nos são narradas através de seu imaginário:

Escuridão e Humanidade: O grande Terremoto Kantô foi uma experiência aterrorizante para mim, e também de grande importância. Através dele, descobri não somente os poderes extraordinários da natureza, mas coisas igualmente extraordinárias guardadas no coração do homem. Para começar, esse fenômeno de repente transformou o que havia ao meu redor. A rua pela qual o bonde passava, no outro lado do rio Edogawa, foi seriamente atingida, e levantou-se como rachaduras. O rio ergueu seu leito e mostrou ilhas de lama. [...] Toda a área do rio Edogawa estava envolta numa poeira que se espalhava pelo ar; a fumaça acinzentada escondia o sol como num eclipse. As pessoas que estavam à minha esquerda ou a à

minha direita nessa hora olhavam o mundo como se fugidas do Inferno, e toda a paisagem, como algo de aspecto bizarro e sinistro. Fiquei ali segurando uma das jovens cerejeiras plantadas ao longo da margem do rio e tremi ao ver a paisagem. Pensei: “Este deve ser o fim do mundo.” [...] Lembro-me de que o chão sacudia sem parar. Por fim, uma nuvem em forma de cogumelo atômico surgia na direção leste do céu, que tinha sua metade coberta pela fumaça do incêndio na área central de Tóquio (KUROSAWA, 1990, p. 87-8).

Próximo àquela região onde o diretor se encontrava, existia um depósito de armas, cercado por uma longa parede de tijolos vermelhos, e prédios da mesma cor que faziam parte da fábrica de armamentos. Conforme o diretor essa estrutura fez com que o fogo não se alastrasse em direção a área de moradores, porém o barulho das explosões no depósito de munições era assombroso, o que deixa as pessoas descontroladas. Segundo Kurosawa o que mais o assustava era a:

[...] capacidade que o medo tem de direcionar as pessoas para um comportamento que não é humano. Quando o fogo cessou o mundo estava mergulhado na verdadeira escuridão da noite. As pessoas que se sentiram ameaçadas por essa escuridão transformaram-se em marionetes nas mãos de horríveis demagogos e cometeram os atos mais incríveis de negligência e crime. [...] é um terror que destrói qualquer razão. Como um velho ditado diz, “a escuridão usa monstros para aterrorizar os homens” (KUROSAWA, 1990, p.89).

O demônio chorão: Se a princípio todos os sonhos parecem não ter relação um com os outros, neste sonho Kurosawa nos dá uma indicação de que na verdade talvez todos tenham uma relação entre si. Afinal, os sonhos são as memórias e imaginários do sonhador Kurosawa. O episódio é como se fosse a continuação do anterior, depois de uma catástrofe nuclear o que se torna o mundo? Também remete ao pensamento e memórias dos fatos ocorridos anos atrás quando do Terremoto que vivenciou, e da sua percepção do caráter humano quando colocado de frente com uma situação de desespero.

No sonho “Eu” encontra seres humanos e plantas que após um desastre nuclear sofrem mutações genéticas - os homens possuem chifres e as plantas são gigantescas. Novamente citando a escrita do cineasta no que condiz com a atitude do ser humano frente a uma catástrofe, marcando em seu imaginário a desesperança com a humanidade, ele relata:

O massacre dos coreanos residentes em Tóquio, ocorrido durante o Grande Terremoto Kantô, foi causado por demagogos que exploraram o medo da escuridão. Com meus próprios olhos, vi grupos de adultos com rostos retorcidos, correndo em turba e gritando “Por aqui!” “Não, por lá!”, atrás de um homem tão barbudo que, segundo acreditavam, não poderia ser japonês (KUROSAWA, 1990, p. 89).

O povoado dos moinhos: No último sonho o personagem, um viajante representado por Akira Terao chega a um vilarejo, onde parece ter sido esquecido pelo tempo, e flutua acima do espaço, longe da “civilização”. Ali não há eletricidade e as pessoas vivem do que produzem, levando uma vida simples e bucólica. O viajante atravessa um riacho no qual observa muitos moinhos, nele há belas folhagens e flores aquáticas. Ele vê crianças felizes que ao atravessarem a ponte no meio do caminho colhem flores que colocam ao fim do trajeto sobre uma grande pedra.

Encantado por esse universo perdido, “Eu” encontra um ancião. É através deste que o jovem viajante conhece as histórias do local. Eles escutam uma música distante, e o ancião lhe conta que neste dia está acontecendo um velório, uma senhora de 99 anos faleceu, e narra também que ela foi seu primeiro amor, mas que o abandonou. O ancião então sorri como quem diz: “eu sobrevivi a ela”, porém sem mágoas ou rancores, pelo contrario, contente por ela ter tido uma vida longa e feliz. O jovem lhe pergunta a sua idade, ao que ele responde: 103 anos.

O viajante fica curioso sobre a pedra e pergunta ao ancião o porquê das crianças colocarem flores ali. Porém, para dar a resposta, não irá se utilizar aqui a fala das personagens do episódio, e sim a própria escrita do diretor Akira Kurosawa, quando em sua autobiografia ele, no capítulo “Um vilarejo distante” relata a sua ida a cidade natal de seu pai no interior de Akita. Ele nos conta:

Nas proximidades da rua principal do vilarejo havia uma pedra enorme, com flores em sua parte mais alta. Todas as crianças que passam por lá colhiam flores silvestres e as deixavam sobre a pedra. Perguntei a elas por que faziam isso e elas diziam não saber a razão. Descobri-a com um velho do vilarejo. Um homem morrera ali durante a batalha de Boshin, há cem anos. Compadecidos, os habitantes o enterraram, colocaram a pedra sobre o túmulo e deixaram flores lá. As flores tornaram-se um hábito na vila, que as crianças mantinham sem mesmo saber por quê (KUROSAWA, 1990, 104).

O episódio analisado, **Corvos** traz o imaginário que o diretor tem do artista Vincent Van Gogh, essa construção imagética estabelecida a partir de uma narrativa onírica coloca-nos diante de uma visão fenomenológica e poética de como o diretor percebe a obra do pintor.

Título em português: Corvos

Título em inglês: The Crows

Duração: 10 minutos

Elenco: Akira Terao; Martin Scorsese

Temas: Sonho, pintura, arte, Van Gogh

Para o processo de filmagem do episódio *Corvos*, Akira Kurosawa utilizou ao lado de sua câmera, o tempo todo, as reproduções das telas, sempre visualizando a cena transcorrendo e o quadro para ter a certeza de que tudo sairia com a máxima perfeição. O ator que interpreta Van Gogh é o cineasta Martin Scorsese, amigo de Kurosawa. Dois casos curiosos que Nogami (2010) nos relata são: a cena das lavadeiras na ponte; e o outro do campo de trigo, cena final.

No primeiro Nogami (2010) nos conta que para fazer com total fidedignidade a cena das lavadeiras na ponte, no quadro de Van Gogh a água mostra ondulações circulares e, para tanto, quando o personagem entra em cena tudo começa a se mover:

Nessas horas, entra em cena o assistente de direção. O jovem Tsuyoshi Sugino vestiu uma sunga e caiu na água. Ele escondeu debaixo do local onde as mulheres lavavam roupa, uma bola de basquete nas mãos. Então moveu a bola para cima e para baixo bem devagar, reproduzindo com sucesso o padrão das ondas (2010, p. 188).

O caso do campo de trigo era o mais complicado de recriar, um céu nublado onde um bando de corvos alça voo. Seriam necessárias várias tomadas, e ao mesmo tempo a dificuldade em fazer essas cenas, uma vez que soltando os corvos não poderiam repetir a cena com estes. Para deixar o trigo dourado e exatamente na mesma altura do que é representado no quadro, existe um processo de plantio que deveria ser seguido. As cenas foram feitas em Memanbetsu, Hokkaido, com o apoio e entrega total do diretor de turismo da cidade, Tanimoto, um aficionado por cinema:

Tanimoto afirmou que o trigo do quadro era da espécie utilizada para fazer cerveja, a cevada. Para deixar o trigo dourado como no quadro, já começaríamos a filmar em agosto, ele deveria ser semeado no início de maio. Além disso, quando ele atingisse cinco ou seis centímetros de altura seria preciso passar um rolo no solo. No passado, isso era feito com os pés, que pisavam na base do trigo para ele ficar firme e não tombar (NOGAMI, 2010, p.189-90).

Para os corvos alçando voo foram feitas duas tomadas, sendo utilizadas fitas cassetes escondidas ao lado das caixas onde os corvos estavam presos para quando fossem soltos o som de outros corvos os deixassem mais tranquilos e eles pudessem levantar voo sem prejudicar as cenas, pois não era muito fácil conseguir as aves, além de serem caras. Foram utilizados cerca de 250 corvos, divididos em duas tomadas, para conseguir captar com a câmera cerca de cinquenta corvos por tomada.

3.3 Contando Histórias: Percorrendo as Telas de Van Gogh na narrativa de Akira Kurosawa

Em *Corvos*, o quinto conto do diretor, o personagem “*alter ego*” de Kurosawa, interpretado por Akira Terao, está no museu. Silenciosamente ele contempla algumas obras do artista plástico Vincent van Gogh. Para essa primeira parte o diretor escolheu seis quadros, que são na sequência de entrada na tela: *Auto retrato com paleta* (1889); *Noite estrelada* (1889); *Natureza morta: Girassóis* (1889); *Campo de trigo com corvos* (1890); *Cadeira de Vincent com seu cachimbo* (1888); *A ponte de Langlois em Arles com lavadeiras* (1888) e *O quarto* (1888).

Em se tratando do relato cinematográfico de um sonho escrito e dirigido pelo próprio diretor e sonhador Akira Kurosawa, o personagem principal seria ele mesmo, seu *alter ego*. Seja no plano dos anseios conscientes, seja no universo do inconsciente, ele transforma seu desejo em uma narrativa fílmica. Portando material de pintura, o personagem nos mostra que ele também é um pintor, ou um aspirante a pintor, relatando o seu desejo de infância de ter se tornado um artista plástico, não concretizado, mas sempre latente. Nogami (2010, p.187) nos relata sobre esse desejo do diretor:

Todo mundo sabe que, quando jovem, Kurosawa sonhava em ser pintor. Aos 18 anos, ele tinha tanto talento que um dos seus quadros foi aceito para a exposição na galeria Nika. Mais tarde, por conta de alguns reveses econômicos e familiares que o atingiram em 1936, aos 26 anos, acabou por candidatar-se a assistente de direção na PLC Eiga, posteriormente renomeada Toho. Ele foi admitido e iniciou sua carreira como diretor.

Em um lapso de tempo a personagem se vê inserido dentro do quadro passeando pelas obras do pintor, como um viajante em busca de respostas. Ele sai de um plano que poderia ser real e imerge em um mundo imaginário, como em um sonho os fatos vão se desencadeando. O cenário do episódio passa a ser as telas e desenhos do pintor, ora as próprias pinturas, ora relacionadas a elas, cenas reproduzindo um plano, e/ou locação real do quadro pintado. Akira Kurosawa para dar ao espectador a sensação fidedigna, em seu sonho, de passear pelos quadros de Van Gogh, fez retoques enfatizando a textura das pinturas e comentava constrangido para seu assistente: “Eu retocando um Van Gogh, que absurdo. Bom é um sonho, então peço que me perdoe” (NOGAMI, 2010, p.188). Mas no sonho tudo é possível, o espaço e o tempo são flutuantes. No presente trabalho, para uma análise mais aprofundada o episódio foi dividido em cinco partes, sendo elas as seguintes:

- 1ª Dentro do Museu, onde inicia o episódio 01:03:00 até 01:04:50;
- 2ª A entrada no quadro e a busca por Van Gogh - 01:04:50 até 01:06:54;
- 3ª A cena principal, que é o encontro com Van Gogh - 01:06:54 até 01:09:58;
- 4ª Novamente a busca - 01:09:58 até 01:12:24;
- 5ª O campo de trigo com corvos - 01:12:24 até 01:13:12;

3.3.1 *No Museu*

O silêncio... Para essa primeira sequência do episódio que se passa dentro do museu Kurosawa escolhe o silêncio, não há música, não há sequer o som de seus passos ou de sua respiração, é o silêncio da atmosfera sacralizada do museu que está implícita no transcorrer da cena, que invoca a contemplação reflexiva, a

entrega do corpo frente à magnitude da obra de Van Gogh. Para Mário Chagas (2007 p.6) os museus são:

[...] janelas, portas e portais; elos poéticos entre a memória e o esquecimento, entre o eu e o outro; elos políticos entre o sim e o não, entre o indivíduo e a sociedade. Tudo o que é humano tem espaço nos museus. Eles são bons para exercitar pensamentos, tocar afetos, estimular ações, inspirações e intuições.

A personagem percorre as obras, seu olhar é seu corpo, ele se depara com elas, pára... observa, senta... observa, a personagem é a câmera que no jogo de seus passos vai coordenando os planos de recuo e aproximação da câmera das telas. A primeira cena que surge é o personagem “Eu” observando a pintura *Auto retrato com paleta* (1889) [Figura 1 e 2], dentre tantos autorretratos de Van Gogh o diretor escolhe esse em que de perfil o pintor segura uma paleta e pincéis, evidenciando o seu ofício, com seus instrumentos em ação, percebe-se nesta escolha o desejo do diretor em ter se tornado um pintor. Para Van den Berg *apud* Bachelard (2008, p.12) “Os poetas e os pintores são fenomenólogos natos. E, observando que as coisas nos ‘falam’”.

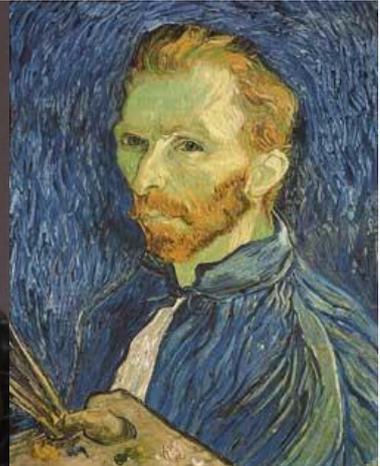
Van Gogh pintou este quadro em fim de agosto e início de setembro de 1889, período que esteve no hospital psiquiátrico *Saint-Paul-de-Mausolé*, próximo à cidade de Saint-Rémy, onde se internou por vontade própria por conta de seus frequentes ataques epiléticos; esta pintura é posterior ao incidente que fez com que ele cortasse um pedaço do lóbulo de sua orelha. Nesta tela percebemos o tom sereno de sua face, a barba ruiva bem aparada, a luz clara que ilumina seu rosto, o corte preciso do casaco de linho sobre seus ombros, demonstrando lucidez e equilíbrio de quem apesar dos acontecimentos já está recuperado e trabalhando em suas pinturas. O quadro traz o tom azul predominantemente em seu casaco bem alinhado e também a sua volta no halo pintado em torno de si, técnica que era frequente em seus últimos autorretratos pintados:

Uma característica marcante da pintura é o halo em volta da cabeça do artista. Este efeito não partiu de um desejo de passar por um santo, mas pela aplicação do estilo neoimpressionista. Van Gogh considerou este efeito tão feliz que o usou também em outros retratos” (VAN GOGH MUSEUM, 2011, p.56).

Figura 1



Figura 2



1 - Cena 1 episódio *Corvos*, filme *Sonhos* - "Eu" observando **Auto-Retrato com paleta**. t. 01:03:15
 2 - Vincent Van Gogh, **Auto-retrato com paleta**, 1889, óleo sobre tela, 57.79 x 44.5 cm. National Gallery of Art, Washington.

As próximas três telas que o personagem observa são: *Noite estrelada* (1889), *Girassóis* (1889); *Campo de trigo com corvos* (1890) [Figura 3] - cabe ressaltar que este último quadro será analisado somente ao final. Em um plano grande, o personagem se afasta, senta para contemplar as três pinturas que aparecem nesta cena, onde também podemos perceber ao lado do banco o seu material de pintura: telas, cavalete, materiais que o "Eu" pegará ao fim desta cena para então, munido de seus equipamentos de artes, dar continuidade a sua observação das telas do pintor.

Podemos observar a composição da expografia do museu neste momento do filme, a escolha de tons sóbrios das paredes da sala harmonicamente coincidindo com os tons do figurino do personagem, bem como a luz incidindo nas telas. O foco são as obras do artista, confirmando a austeridade e sobriedade do museu no imaginário do diretor. As cenas que seguem na contemplação silenciosa do personagem [Figura 3].

Figura 3



3 - Cena 2 episódio *Corvos*, filme *Sonhos* - "Eu" observando em plano afastado observando sequência de telas t. 01:03:59

Noite estrelada [Figura 4] uma das mais conhecidas e belas pinturas de Van Gogh foi concebida em 1889. Vincent não era um pintor que desenhava de cabeça. Ele precisava dos modelos, das paisagens, estar *in loco* para conceber seus quadros. De acordo com Naifeh (2012, p. 786):

[...] "Nunca trabalho de cabeça", escreveu no começo de outubro. "Minha atenção se fixa tanto no que é possível e existe de verdade que nem tenho muita a vontade ou a coragem de lutar pelo ideal." No uso da cor, protestou ele, já estava seguindo o evangelho gauguiniano do irreal, "dispondo as cores, exagerando e simplificando". Mas, "em matéria de forma", disse a Bernard, continuaria "a fazer o que estou fazendo, entregando-me à natureza".

A vinda de Gauguin para morar com Van Gogh, em Arles, trouxe além de companhia, discussões e desentendimentos, fruto do choque de duas personalidades fortes e que divergiam em demasia, porém Gauguin ao desafiar Vincent também o inspirava e o incentivava a se superar. Segundo Naifeh (2012, p.786):

Foi apenas pela imaginação que Gauguin entrou no mundo pictórico de Vincent e construiu uma cena imaginária vislumbrada de um ângulo impossível – cena tão irreal quanto a aparição de um anjo. Com isso, ele erguia mais uma vez a bandeira de que a verdadeira arte nascia não dos olhos, e sim da cabeça – “*de tête*”.

Porém, depois de muitas discussões, Van Gogh admitiria: “Gauguin me dá coragem de imaginar coisas” (Van Gogh *apud* NAIFE, 2012, p. 788), ou ainda aceitando a forma como o amigo pintava: “As coisas da imaginação por certo adquirem um caráter mais misterioso” (*ibidem*).

A imagem das estrelas para Van Gogh estava intensamente vinculada ao imaginário iconográfico do pintor, assim como “os semeadores e os girassóis” (NAIFEH, 2012, p.755). Iconografia essa que o aproximava de alguma forma do amor materno tão renegado por sua mãe. Era através dessas referências imagéticas que ele buscava o conforto que tanto almejava nos momentos de solidão.

“As lindas estrelas da noite expressavam o cuidado e o amor de Deus por todos nós”, era o que escrevera Anna Van Gogh ao filho adolescente. [...] o pai de Vincent gostava de rememorar seus passeios em noite avançada “sob belos céus estrelados”, enquanto a irmã Lies via nas estrelas “todas as pessoas que me são queridas... me dizendo: “Tenha coragem””. Os céus noturnos de Andersen tinham encantado a infância de Vincent, enquanto na adolescência fora guiado pela romântica luz das estrelas de Heine (NAIFEH, 2012, p.755).

Vincent tinha esse fascínio por pintar sob as estrelas, mas para pintar *Noite estrelada* de junho de 1889 [Figura 4] ele libertou a sua imaginação. Internado no hospital psiquiátrico de Saint Paul, na cidade de Saint-Rémy, com restrições de horários, e sem poder sair, lhe restava vislumbrar o céu através das grades de sua cela, aonde ia criando e buscando as imagens para construir um dos seus mais célebres quadros. Van Gogh pela primeira vez ia se permitir soltar sua imaginação, a partir dos elementos que ele vinha observando foi alimentando seu imaginário com ciprestes, as vilas, as montanhas, e os horizontes, então:

[...] o pincel de Vincent se lançou ao céu. Sem ser tolhido por esboços, sem ser dirigido por um tema diante de si, sem ser limitado pela grade de perspectiva, sem ser guiado pelo ardor, seu olhar estava livre para refletir sobre a luz – a luz insondável e perpetuamente reconfortante que sempre via no firmamento noturno. Viu aquela luz refratada – encurvada, ampliada,

dispersada – por todos os prismas do seu passado: dos contos de Andersen às Viagens de Verne, dos poemas simbolistas às descobertas astronômicas. O herói de sua mocidade, Dickens, escrevera sobre “um mundo inteiro com todas as suas grandezas e misérias” visível “numa estrela faiscante”. O herói de sua maturidade, Zola, descreveu o céu de uma noite de verão “polvilhado com pó cintilante de estrelas quase invisíveis”: “Atrás dos milhares de estrelas, outros milhares de estrelas apareciam, sem cessar, na profundidade infinita do céu. Era um desabrochar contínuo, uma brasa acesa de mundos ardendo com fogo sereno das pedras preciosas. A Via Láctea já se esbranquiçava, desdobrava seus átomos de sol tão incontáveis e tão distantes que, na abóbada do firmamento, não passavam de uma faixa de luz” (NAIFEH, 2012, p.886).

Figura 4

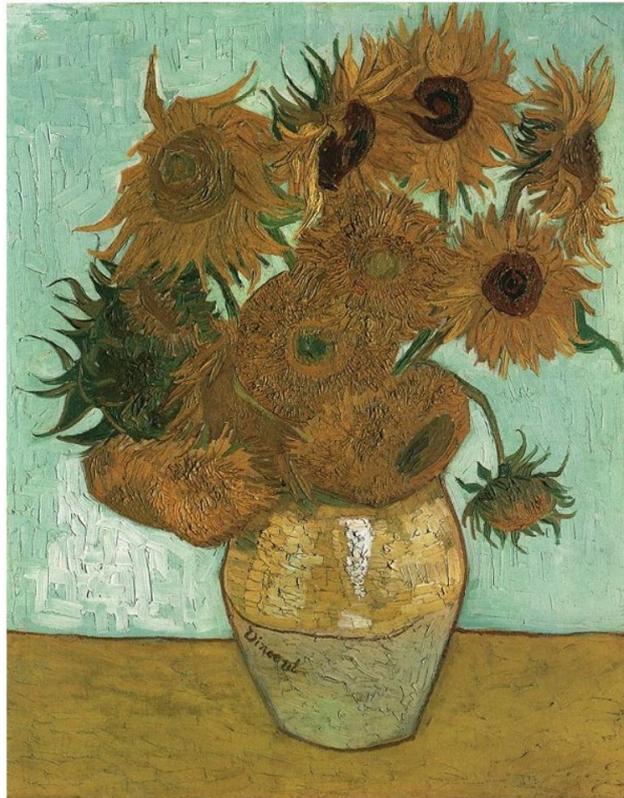


4 – Vincent Van Gogh. **Noite Estrelada**, 1889, óleo sobre tela, 73.7 x 92.1 cm. The Museum of Modern Art, New York, New York, United States of America.

Van Gogh desbravava seu imaginário, dava a sua imaginação a potência maior da natureza, entregava seu corpo ao processo de criação. Conforme Bachelard (2008, p.196): “Na alma relaxada que medita e sonha, uma imensidão parece esperar as imagens da imensidão. O espírito vê e revê objetos. A alma encontra no objeto o ninho de uma imensidão”. Esse vasto universo cósmico não poderia deixar de tocar Kurosawa, pois “o mundo das estrelas toca a nossa alma: é o mundo do olhar” (BACHELARD, 2001, p.187).

Vaso com doze Girassóis pintado em 1888 [Figura 5]. Van Gogh trabalhou em diversas pinturas sobre o tema natureza morta, principalmente os famosos vasos de girassóis, que fez para decorar o quarto onde Gauguin iria habitar. Vincent adotara essa flor como “marca pessoal de sua arte”. “O girassol é em certa medida meu [...] adquire uma riqueza quanto mais à gente observa” (VAN GOGH *apud* NAIFEH, 2012, 835).

Figura 5



5 – Vincent Van Gogh. **Natureza morta: Vaso com doze Girassóis**, 1888, óleo sobre tela 92.4 x 71.1 cm. Neue Pinakothek Munich, Germany.

A *Cadeira de Van Gogh com cachimbo*. Vincent a teria pintado com intuito, de contrapor o seu modo de perceber o mundo com o de Gauguin, já que pintara a cadeira de seu amigo também. O outro motivo desta pintura seria para representar a ausência, em suas palavras “Tentei pintar ‘seu lugar vazio’, a pessoa ausente” (VAN GOGH *abud* NAIFEH, 2012, p.795).

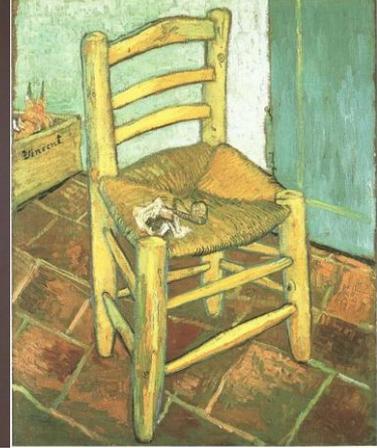
Mas é a cadeira de Van Gogh que Kurosawa utiliza para compor sua narrativa [Figura 6], também vinculada ao sentimento de ausência. O pintor ao retratar a sua cadeira com acento de palha, simples, porém robusta, buscou a austeridade dos

templos japoneses [Figura 7]. O diretor mostra a ausência do pintor através do olhar contemplativo e solitário do visitante, parado, imerso em seus devaneios.

Figura 6



Figura 7



6 – Cena 3 episódio *Corvos*, filme *Sonhos* - “Eu” observando **Cadeira de Van Gogh com cachimbo**. t. 01:04:20

7 – Vincent Van Gogh. **Cadeira de Van Gogh com cachimbo**, 1888, óleo sobre tela 92 x 73cm. National Gallery London, United Kingdom, Europe

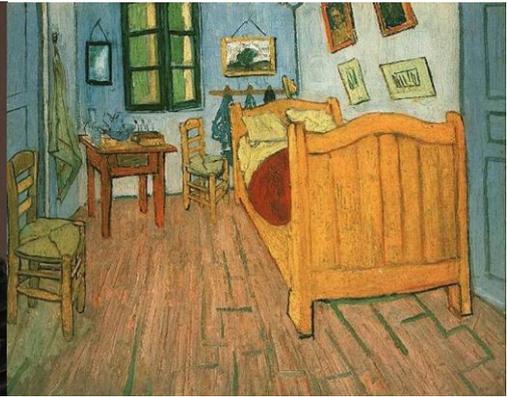
Na casa amarela que ele alugara com o intuito de fazer dela um local no qual poderia receber outros pintores, para que juntos pudessem criar arte, ele preparou o quarto para a chegada de Gauguin. Decorou-o com cuidado e gentileza de quem espera receber alguém de sua máxima estima. Mas é o quarto dele, de Van Gogh, que Kurosawa escolheu para ilustrar seu sonho [Figuras 8 e 9]. Naifeh (2012, p.750-51) em sua biografia sobre o pintor, nos relata:

Em *O quarto de dormir*, documentou as possibilidades ilimitadas de seus sonhos no Midi. O assoalho se abre como um livro para mostrar não o texto desolado do pai, mas “*a joi de vivre*” do romance de Zola: uma cama larga para dois, de pinho amarelo-alaranjado, sólida como um navio, e um par de cadeiras como um assento de palha. Nos ganchos do cabideiro atrás da cama, a bata turquesa e o chapéu de palha. Acima da cama, os retratos de Boch ausente e de Millet de saída – cujas imagens pintadas, disse ele, faziam a casa “parecer habitada”. A luz amarela do sol se filtra pelas venezianas fechadas, lançando um tom cítrico nas fronhas e lençóis. As listras desafiantes de cor que havia usado nas páginas de *A Bíblia* saltaram da prisão do cinza para encher a tela de um tumulto de contrastes: uma bacia azul, numa mesinha de penteadeira alaranjada; tábuas do assoalho em rosa entretecido de verde; pranchas amarelas e portas lilases; uma toalha verde limão numa parede azul-esverdeada; na cama, a mancha escarlate da colcha.

Figura 8



Figura 9



8 – Cena 4 episódio *Corvos*, filme *Sonhos* - “Eu” observando **O Quarto**. t. 01:04:36

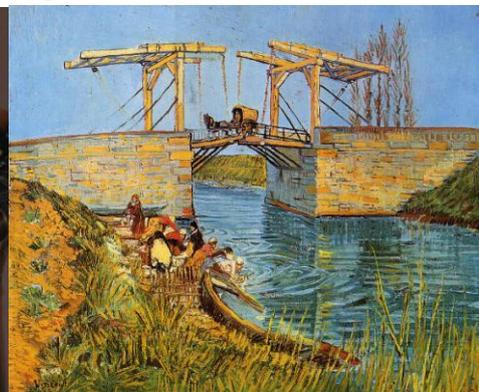
9 – Vincent Van Gogh. **O Quarto**, 1888, óleo sobre tela, 72 cm x 90 cm, Museu Van Gogh, Amsterdã

E a cor explode na obra de Van Gogh assim como no cinema de Kurosawa. O diretor opta escolher essa sequência de telas para dentro do museu, uma narrativa diferente de seus colegas de profissão. Por percebermos que ele em nenhum momento busca retratar cenários de interiores pintados por Van Gogh, como seria o caso de *Sede de Viver* de Vincent Minnelli (1956) ou mesmo *Van Gogh* de Maurice Pialat (1991); claro que estes diretores se utilizam das representações em cenas externas das pinturas ao ar livre também. Mas o que Kurosawa quer mostrar em sua narrativa é o pintor interagindo com a natureza, liberto como Van Gogh constantemente ansiava.

Figura 10



Figura 11



10 – Cena 5 episódio *Corvos*, filme *Sonhos* - “Eu” observando **Ponte de Langrois com lavadeiras** t. 01:04:40

11- Vincent Van Gogh, **Ponte de Langlois com lavadeiras**, 1888, óleo sobre tela, 54,5 x 65cm Kröller-Müller Museum Otterlo, The Netherlands, Europe

Ponte de Langlois em Arles com lavadeiras (1888) [Figuras 11 e 13]; Van Gogh pintou diversas telas com esse mesmo tema. Em uma destas pinturas diria: “Quero por as cores nele como vitrais” (NAIFEH, 2012, p. 675). E é como vitrais que Kurosawa nos mostra esse cenário azul como um sonho deve ser [Figura 10 e 12].

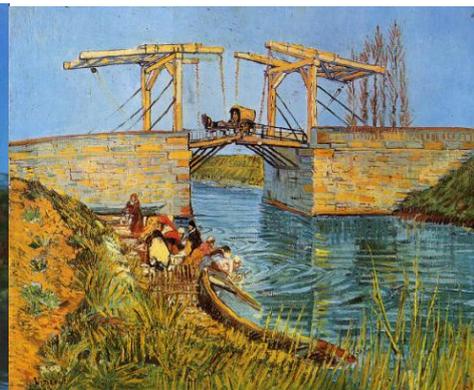
3.3.2 Através da Tela

Como Alice através de um espelho “Eu” se transporta para dentro da tela [Figura 12], mas engana-se quem pensa que ele está preso na moldura inerte do quadro, não, longe disso, pois ele está liberto na imensidão da pintura. Da sala silenciosa do museu, para a explosão de cores e sons que dão vida e movimento a pintura de Van Gogh, é a partir desta cena que temos o primeiro dialogo no episódio.

Figura 12



Figura 13



12 – Cena 6 episódio *Corvos*, filme *Sonhos* - Ponte de Langlois com lavadeiras t. 01:04:56

13- Vincent Van Gogh, **Ponte de Langlois com lavadeiras**, 1888, óleo sobre tela, 54,5 x 65cm Kröller-Müller Museum Otterlo, The Netherlands, Europe

“Eu” – Bom dia, sabe onde mora o Sr. Van Gogh?

Lavadeira – Quer falar com ele? Acabou de atravessar a ponte, foi para lá.

“Eu” – Obrigado.

[Uma das lavadeiras olha para a amiga com um certo olhar de preocupação, e volta a chamar o visitante].

Lavadeira – Senhor tome cuidado. Ele acabou de sair do hospício.

[Todas Riem. “Eu” segue em busca do pintor. Atravessa a ponte].

Sem usar explicitamente a palavra “louco”, o diretor nos indica o imaginário construído por anos erroneamente e carregada de preconceitos que muitas pessoas ainda difundem, como lugar comum, caindo sempre na superficialidade das opiniões rasas: “Senhor tome cuidado. Ele acabou de sair do hospício.” [...] “Todas riem” [...].

Para Kurosawa seu adorado Van Gogh não era um louco, para ele Vincent era um gênio incompreendido, ele sabia das dificuldades de ser reconhecido como pintor, das agruras de se manter nesta profissão. Akira era um perfeccionista e tal como Van Gogh buscava sempre se superar. Ao ser acusado de levar seu trabalho ao limite da insanidade o cineasta abandonou um projeto, no ano de 1969. No ano seguinte dirigiu *Dodeskaden* (1970), ele afirma ter realizado este após o abandono do projeto anterior para “provar, em parte, que não estava louco” (KUROSAWA, 1990, p.13). Infelizmente apesar da beleza e profundidade do filme, ele é um fracasso de crítica, o que leva o diretor a uma tentativa de suicídio. Kurosawa em sua autobiografia relata essa dor do abandono de sua carreira como pintor para ir em busca de outra profissão:

Durante a juventude, a vontade de se auto-expressar é tão grande que muitas pessoas acabam se perdendo. Não fui uma exceção. Utilizava técnicas inacessíveis e a pintura resultante revelava o desgosto que nutria por mim mesmo. Gradualmente, perdi a confiança em meu talento e o ato de pintar tornou-se doloroso (KUROSAWA, 1990, p.139).

Kurosawa sabia que Vincent não era um louco e sim um gênio incompreendido como Antonin Artaud (1983, p. 15-16) afirma:

Pode hablarse de la buena salud mental de Van Gogh, que em toda su vida solo se hizo asar una mano y, fuera de esto, no pasó de cortarse la oreja izquierda em uma ocasión, [...] No, Van Gogh no estaba loco, pero sus telas eran como fuegos incendiarios, como bombas atômicas cuyo ángulo de visión, comparado con el de todos lós cuadros que hacían furor em la época, hubiera sido capaz de perturbar gravemente el larval conformismo de la burguesia del Segundo Imperio y de lós esbirros de Thiers, de Gambetta, de Félix Faure, assim como lós de Napoleón III.

Mas se Akira não acertou o tom da tinta no traço do pincel sobre a tela de tecido, seu olhar sensível que flutua mergulhado em imaginários de cores na pintura de Van Gogh soube captar toda a fúria incendiária das matizes do pintor, e nos guia

nesta estrada de cores da natureza que Van Gogh buscava para transformá-las em arte. Presenteando-nos com essa explosão de nuances na arte cinematográfica. Envolvendo-nos em sua narrativa onírica.

É desta forma que “Eu” sem se preocupar com o aviso jocoso da lavadeira parte em direção a ponte, seguindo seu destino ao encontro de Van Gogh, trilhando o caminho da estrada de campos dourados de trigo [Figuras 14 até 19].

É a partir desta cena da entrada no quadro que Kurosawa traz a música. Seu escolhido é Frédéric François Chopin - Prelúdio em *re bemol mayor* Op 28 N° 15, "Gota de Água". A intensidade da música vai dando o tom das cenas, acompanhando o visitante em sua jornada.

Figura 14



14 – Cena 7 episódio *Corvos*, filme *Sonhos* – “Eu” atravessando a Ponte de Langrois. t. 01:05:53

Figura 15



15 – Cena 8 episódio *Corvos*, filme *Sonhos* – “Eu” percorrendo caminho dos campos de trigo: t. 01:06:00

Figura 16



16 – Cena 9 episódio *Corvos*, filme *Sonhos* – “Eu” percorrendo caminho em busca de Van Gogh t. 01:06:08

Figura 17



17 – Cena 10 episódio *Corvos*, filme *Sonhos* – “Eu” passado em frente a casas t. 01:06:18

Figura 18



18 – Cena 11 episódio *Corvos*, filme *Sonhos* – “Eu” percorrendo estrada entre plantação de trigo t. 01:06:40

Figura 19

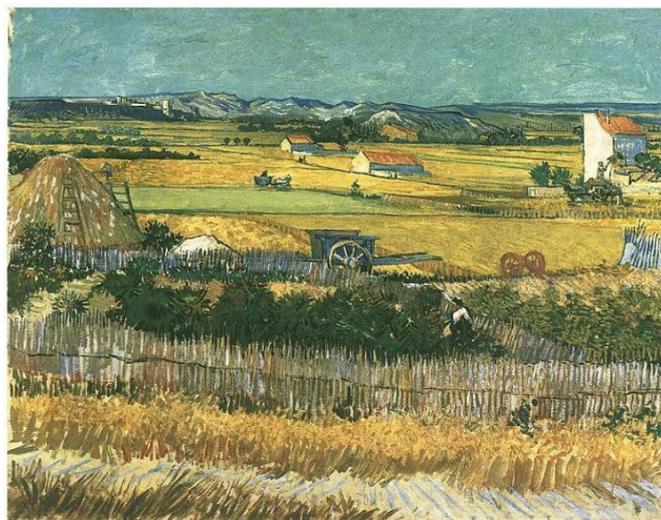


19 – Cena 12 episódio *Corvos*, filme *Sonhos* – “Eu” em frente a paisagem de campo de trigo: t. 01:06:56

Kurosawa filmou *Corvos* na cidade de Memanbetsu, em Hokkaido, mas a sensibilidade do seu olhar consegue captar com sua câmera diversos elementos perceptíveis da paisagem que são muito próximas das telas pintadas por Van Gogh. Em nenhum momento pensamos estar em outro lugar que não na cidade de Arles no sul da França. O diretor a partir dessa sequência de cenas nos delicia com as paisagens, e traz elementos, como que detalhes, de telas do pintor.

Talvez a melhor tela que represente essa sequência de cenários seja *A Colheita* (1888) [Figura 20] por trazer diversos elementos que Kurosawa retrata na sequência das cenas do episódio. Da carroça, da colheita, das casas, entre outros.

Figura 20



20 – Vincent Van Gogh. **A colheita**, France: June, 1888, óleo sobre tela 73 x 92cm. Van Gogh Museum Amsterdam, The Netherlands, Europe

3.3.3 Encontrando Vincent Van Gogh

A cena principal é o encontro e o diálogo do personagem “Eu” com o pintor Van Gogh. Para ilustrar essa sequência do filme foram selecionadas três cenas: “Van Gogh de longe”, “O encontro”, “O sol me compele a pintar” - nas sequências [Figuras 21, 22, 23]:

“Eu” - encontra o pintor (01:06:56). O Diálogo:

“Eu” – O senhor é Vicent Van Gogh, não?

[Van Gogh concentrado em sua pintura apenas o olha, acena com a cabeça e continua seu trabalho. O Visitante tira o chapéu como que reverenciando a pessoa encontrada. Van Gogh se vira para ele e pergunta]:

Van Gogh – Por que não está pintando? Para mim esta cena é inacreditável. Uma cena que parece pintura não faz uma pintura. Olhando com atenção verá que toda natureza tem sua beleza. E, quando há beleza natural eu simplesmente me perco nela. Então como num sonho, a cena se pinta sozinha pra mim. Sim eu consumo este cenário natural. Devoro-o completamente! E então eu quando termino... a imagem aparece completa diante de mim. Mas é tão difícil segurá-la aqui dentro.

“Eu” – E aí? O que o senhor faz?

VG – Eu trabalho, me esfalfo, arremeto feito locomotiva!

VG – Preciso me apressar. O tempo está acabando. Tão pouco tempo me resta para pintar.

“Eu” – O senhor está bem? Parece ferido.

VG – Isto?

“Eu” – Sim.

VG – Ontem, eu estava tentando completar um autorretrato. Não consegui acertar a orelha, então a cortei e joguei fora.

VG – O sol... me compele a pintar. Não posso perder meu tempo falando com você.

[Van Gogh some. “Eu” volta à sua procura].

Neste diálogo percebemos um dos três aspectos que marcam de alguma forma uma ligação entre todos os episódios do filme. Além do sonho que dá título a película; a morte - que se tratará no final - e a natureza, ou seja, o homem frente a ela, bem como sua força e beleza.

Figura 21

21 – Cena 13 episódio *Corvos*, filme *Sonhos* – Van Gogh visto de longe: t. 01:06:58

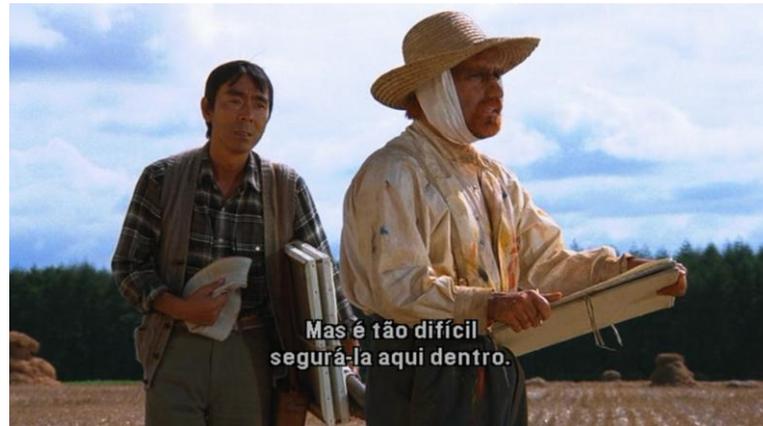
Figura 22

22 – Cena 14 episódio *Corvos*, filme *Sonhos* – “Eu” encontrando Van Gogh,: t. 01:07:15

Van Gogh tinha sede de liberdade. A sua arte era a expressão do seu corpo no mundo que o envolvia. Esta é uma percepção que Kurosawa explora em um dos poucos diálogos construídos no episódio, no qual o Van Gogh diz:

Uma cena que parece pintura não faz uma pintura. Olhando com atenção verá que toda natureza tem sua beleza. E, quando há beleza natural eu simplesmente me perco nela. Então como num sonho, a cena se pinta sozinha pra mim. Sim eu consumo este cenário natural. Devoro-o completamente! E então eu quando termino... a imagem aparece completa diante de mim. Mas é tão difícil segurá-la aqui dentro (*Flame 15* – min: 01:08:09).

Figura 23



23 – Cena 15 episódio *Corvos*, filme *Sonhos* – Van Gogh conversando com “Eu”: t. 01:08:09

Toda natureza tem sua beleza, mas ela não se torna uma pintura pelo simples ato de ser reproduzida por alguém. É preciso que o pintor se entregue por completo a este cenário, que transforme e “germine” com a paisagem. Para Merleau-Ponty (1980, p. 281):

[...] *enquanto pinta*, o pintor, qualquer que seja, pratica uma teoria mágica da visão. Ele tem que admitir que as coisas entram nele ou que, consoante o dilema sarcástico de Malebrancgge, o espírito sai pelos seus olhos para ir passear pelas coisas, visto que não cessa de ajustar a elas a sua vidência. (Nada é mudado se ele não pinta apoiado no motivo: em todo caso pinta porque viu, porque, ao menos uma vez, o mundo gravou nele as cifras do visível.) [...] a visão é espelho da concentração do universo, [...] abre-se por meio dela para um *koinòs kósmos*, que a mesma coisa está lá no coração do mundo e cá no coração da visão [...] gênese, metamorfose do ser em sua visão. É a própria montanha que, lá de longe, se mostra ao pintor, é a ela que ele interroga com o olhar.

Toda paisagem é antes sonhada, dirá Bachelard (2013, p.5): “Só olhamos com uma paixão estética as paisagens que vimos antes em sonho”. Tanto Van Gogh como Kurosawa muito antes de estarem de frente com os cenários que eles transformariam em arte - um em imagem pictural o outro em imagem cinematográfica - eles sonharam. Suas memórias já estavam povoadas de referência que alimentaram toda uma sensibilidade estética e artística, transformando aquilo que os seus olhos viam em muito mais que apenas um quadro ou uma cena de um filme, e sim em “obras de arte”, pois: “a paisagem onírica não é um quadro que se povoa de impressões, é uma matéria que pulula” (*ibidem*).

Essa imagem outrora sonhada é fruto de memórias pessoais. Encontramos tanto na narrativa da história de Van Gogh quanto de Kurosawa. Sobre o pintor Naifeh (2012, p.74) nos relata:

Com sua extraordinária capacidade de memorizar, Vincent sem dúvida reservou de lado alguns aspectos de que vira e ouvira para reencontrar inconscientemente anos depois: a alegria de catalogar reproduções; a arte subestimada das imagens do cotidiano; as paisagens interiores escuros do Brabante; a insistência sobre o valor prático da arte; a defesa de que a expressividade era mais importante do que habilidade técnica; a convicção de que a verdadeira arte como qualquer outro ofício, podia ser alcançada pela aplicação diligente, e não só pelo talento ou pela inspiração. Tudo isso afloraria ou reafioraria na vida futura de Vincent. Mas só depois de um sono de quase 20 anos.

Sobre Kurosawa, invocam-se suas próprias palavras:

Enquanto seguia para a escola ou voltava dela, fazia o tempo todo minhas leituras. Ao longo desse caminho li os romancistas japoneses Ichiy Higuchi (1872 - 1896); Natsume Soseki (1867 - 1916) e o russo Ivan Turgueniev (1818 - 1883). Li livros emprestados de meus irmãos e irmãs e aqueles que eu comprava. Entendendo ou não do que se tratava, devorava o que caísse em minhas mãos. Nesta fase da minha vida, não entendia muito de gente, mas compreendia as descrições da natureza. Li várias vezes uma passagem de Turgueniev, o início de *Rendez-voz*, quando o cenário é descrito: “As estações do ano podem ser reconhecidas pelo simples som das folhas das árvores da floresta.” Como eu entendia e apreciava muito, nessa época, as descrições de paisagem, fui influenciado por elas (KUROSAWA, 1990, p. 83).

Essa busca da perfeição, de imprimir a sua marca, o seu corpo em sua arte, o fazia ir além de sua saúde, chegando por vezes ao esgotamento físico. Escreveria ele a seu irmão Theo em uma carta em abril de 1888:

Trabalho como um possesso. Pois as árvores estão floridas e eu gostaria de reproduzir um pomar provençal de uma alegria inacreditável. Por amor de Deus manda-me aquela pintura imediatamente. A época dos pomares em flor é demasiado curta (MUSEU VAN GOGH, 2011, p. 68).

Ele luta contra o tempo. Então Van Gogh “feito locomotiva” se “esfalpa” em trabalho, e pinta como um alucinado, “Vincent era um sonhador, um crente fanático, um devorador de belas Utopias, vivendo de ideias e sonhos” (NAIFEH, 2012, p.937).

Akira Kurosawa neste momento utiliza a imagem da locomotiva [Figura 24], para mostrar a força de Van Gogh quando estava pintando. Desta mesma força surge o medo daqueles que não são capazes de compreender a entrega do artista ao seu trabalho. Essa locomotiva que futuramente viraria lenda como sendo uma das primeiras imagens a serem reproduzidas nas telas do cinema. Aqui Akira traz esse efeito fílmico, imprimindo no pintor a força incandescente do ferro em movimento. A música “Gota de Água” de Chopin em seus acordes dissonantes assume o tom catártico.

Figura 24



24 – Cena 16 episódio *Corvos*, filme *Sonhos* - Detalhe Locomotiva: t. 01:08:26

Van Gogh aparece com o uma faixa de pano no rosto, “Eu” pergunta se ele está bem, no que o pintor responde: “Ontem, eu estava tentando completar um autorretrato. Não consegui acertar a orelha, então a cortei e joguei fora.” Longe de ser essa a realidade do fato ocorrido, Kurosawa dá um tom de leveza e ironia ao incidente em que o pintor corta sua própria orelha, imprimindo a ideia de perfeccionismo do pintor. Traço marcante também no diretor.

As falas de Van Gogh: “preciso me apressar. O tempo está acabando. Tão pouco tempo me resta para pintar.” [...] E “O sol... me compele a pintar. Não posso

perder meu tempo falando com você” (KUROSAWA, 1990, t.1h08min). O tempo para Van Gogh estava se esgotando, ele de alguma forma sabia disso. Ele precisava trabalhar muito para cumprir seu desejo, de deixar para o mundo algo de valor que permanecesse além do homem. Ele escreveria que gostaria de legar “algo à humanidade sob a forma de desenho ou pintura - não para agradar a qualquer movimento especial, mas sim para exprimir um natural sentimento humano” (MUSEU VAN GOGH, 2011, p.13)

“Eu” olha para o sol, e em um breve lapso de momento Van Gogh já não está mais lá. O espaço-tempo dentro de uma narrativa onírica que só o cinema pode reproduzir. Ao som da locomotiva ele corre. E novamente, volta a procura por Van Gogh.

O ceifador *versus* o semeador. A um contraponto nestas sequências de cenas em que “Eu” volta a busca por van Gogh no sonho, pois é um campo de trigo que surge, no período da colheita. Logo a relação deveria ser um ceifador, e não um semeador como no caso do desenho e da pintura [Figuras 25, 26, 27, 28 e 29]. Mas o que Kurosawa nos traz é justamente esse contraste que muitas vezes Van Gogh utiliza em suas telas para marcar sua arte. O pintor tinha arraigado em seu imaginário iconográfico as figuras do feixe de cereal, que seria o resultado do ato da colheita, e o semeador. Divergência essa que Naifeh (2012, p. 714) nos elucidada:

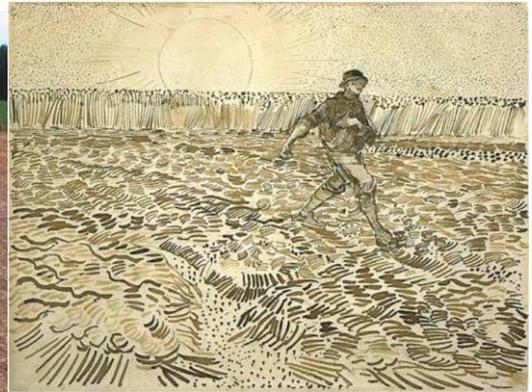
Preso em um vórtice de rumações sombrias, Vincent se agarrou ao único consolo sólido que conhecia. Numa tela de grandes dimensões, esboçou uma imagem familiar mais reconfortante do que qualquer promessa de paraíso: um semeador. A ideia lhe veio quando trabalhava nas pinturas da colheita do Crau. Veio como uma visão, não uma cena. Em junho, era época de colheita, não de semeadura, que só se iniciaria no outono. Tal como suas visões da ponte de Langlois, esta brotou de uma nostalgia ardente e profunda. “Ainda sou enfeitado por fragmentos do passado”, escreveu ao conceber o quadro, “e sinto um profundo anseio pelo eterno, cujos símbolos são o semeador e o feixe de cereal”.

Na colheita não deveria ser o semeador, e sim o ceifador, aquele que representa a morte e não a vida. Porém, o feixe de cereal representa o resultado do que foi plantado e colhido, ceifado, levando a leitura da narrativa para um ciclo de início e fim, ou, vida e morte. O mesmo que planta é o mesmo que colhe.

Figura 25



Figura 26



25 - Cena 17 episódio *Corvos*, filme *Sonhos* – “Eu” correndo em campo de trigo ceifado: t. 01:10:15
 26 – Vincent Van Gogh, **Semeador ao pôr do sol**, 1888, pena de junco e nanquim sobre papel, 24,5 x 32 cm. Van Gogh Museum Amsterdam, The Netherlands, Europe

Figura 27



Figura 28

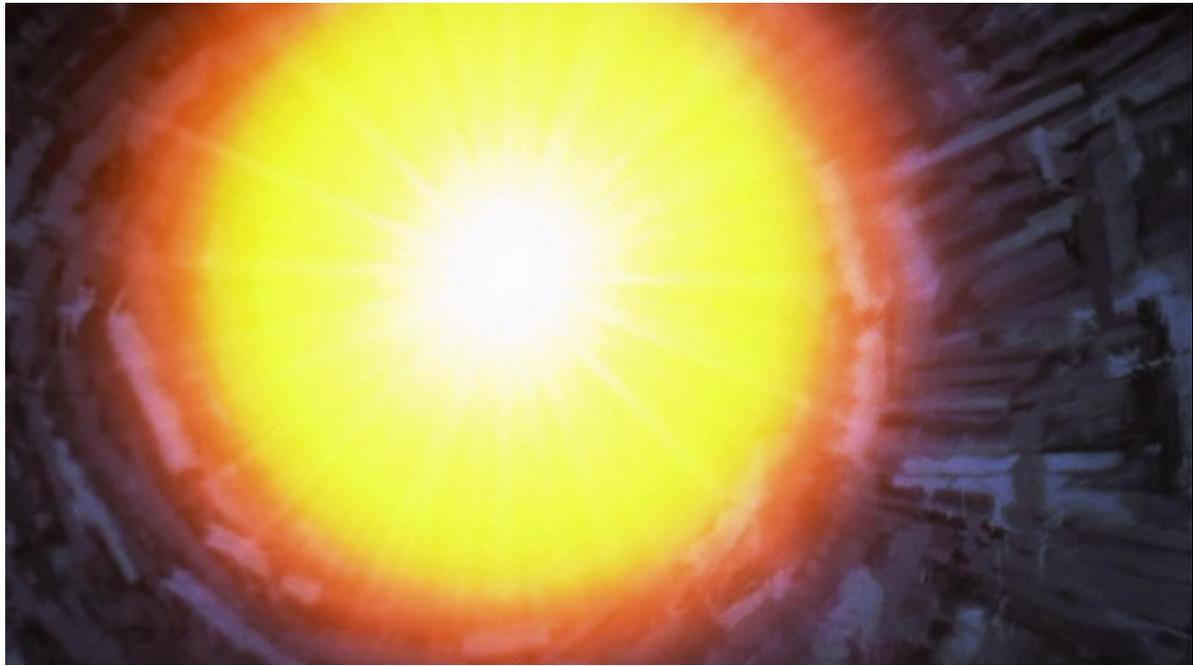


27 – Cena 18 episódio *Corvos*, filme *Sonhos* – Estrada em P&B em contraposição com o cromo amarelo do sol: t. 01:10:26
 28 – Vincent Van Gogh, **O Semeador**, 1888, óleo sobre tela, 32 x 40 cm. Van Gogh Museum Amsterdam, The Netherlands, Europe

Novamente é o semeador que identifico nesta imagem [Figura 27 e 28], a característica marcante para relacionar a imagem do filme com a pintura é do sol, que emoldura a cabeça do semeador. O preto e branco utilizado como recurso em contraponto com o cromo amarelo do sol, indicando novamente a relação vida-morte. Em uma carta que ele escreveria a seu amigo Emile Bernard, ele descreveu o semeador e os feixes de trigo como símbolos do infinito, fazendo uma analogia “ao ciclo de florescimento, crescimento e colheita que é anunciado na sementeira” (MUSEU VAN GOGH, 2011, p. 80). Ele voltaria a trabalhar o ceifeiro onde ele relaciona com a imagem da morte: “no sentido de que a humanidade representa o milho que está a ser colhido. Se gosta disto, o oposto do semeador que eu

anteriormente tentei” (*ibidem*). Representa, desta forma, o semeador como a vida e a energia vital.

Figura 29



29 – Cena 18 episódio *Corvos*, filme *Sonhos* – Detalhe Sol: t. 01:10:27

3.3.4 PERCORRENDO TELAS

“Eu” se perde novamente de Van Gogh e volta a procurá-lo. Agora totalmente imerso, são as próprias telas que o personagem percorre, esse recorte é para ilustrar a citação já utilizada anteriormente, onde Kurosawa nos relata que ao olhar uma tela de Van Gogh todo seu universo passa a ser percebido como uma pintura dele. Nesta sequência de cenas o diretor inicia com desenhos do pintor e gradualmente vai inserindo a cor na tela trazendo as pinturas. A partir das cenas trago as telas para contrapor com as imagens do filme, identificando desta forma o perfeccionismo do diretor, pois as cenas são de uma perfeição indiscutível. As Figuras 30 à 45 nos mostram como Kurosawa colocou-se dentro das telas do pintor através de seu personagem *alter-ego*:

Figura 30



30 – Cena 19 episódio *Corvos*, filme *Sonhos* – “Eu” percorrendo desenho Caminho para Tarascon: t. 01:10:34;

31 – Vincent Van Gogh. **Estrada de Tarascon**, 1888, lápis e nanquin sobre papel, 21,1 x 33,65. Guggenheim Museum New York, New York, United States of America, North America.

Figura 31

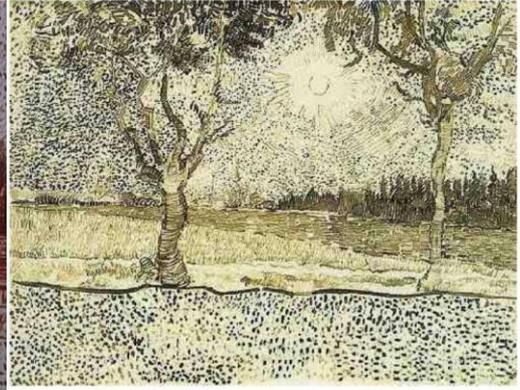


Figura 32



32 – Cena 20 episódio *Corvos*, filme *Sonhos* – “Eu” percorrendo desenho Estrada em Saintes-Maries: t. 01:10:47

33 – Vincent Van Gogh. **Estrada de Saintes-Maries**, 1888, lápis e nanquim sobre papel 24.3 x 31.7 cm. The Metropolitan Museum of Art New York, New York, United States of America, North America

Figura 33

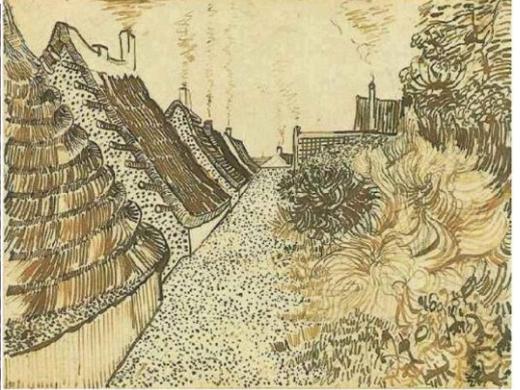


Figura 34



34 – Cena 21 episódio *Corvos*, filme *Sonhos* – “Eu” percorrendo desenho Paisagem com casa aquarela: t. 01:10:53

35 – Vincent Van Gogh, Paisagem em aquarela, 1890, lápis aquarelado, 44 x 54 cm. Van Gogh Museum Amsterdam, The Netherlands, Europe.

Figura 35



Figura 36



36 – Cena 22 episódio *Corvos*, filme *Sonhos* – “Eu” casas com telhado de palha em Cordeville: t. 01:11:00

Figura 37



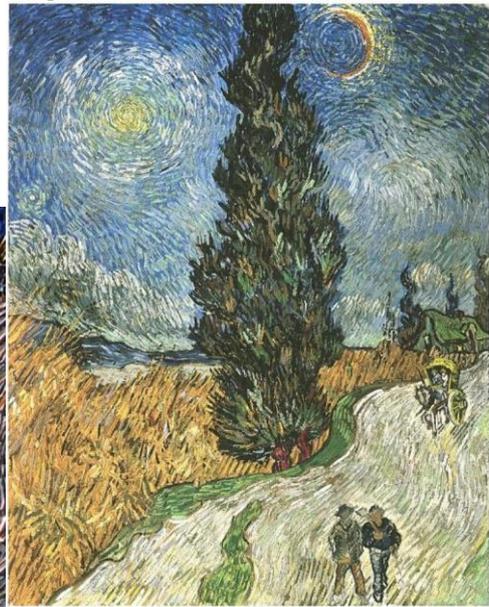
37 – Vincent Van Gogh, **Chaumes de Cordeville à Auvers-sur-Oise**, 1890, óleo sobre tela, 73 x 92 cm. Musée d'Orsay Paris, France, Europe.

Figura 38



38 – Cena 23 episódio *Corvos*, filme *Sonhos* – “Eu” percorrendo caminho com ciprestes sob estrelas: t. 01:11:14

Figura 39



39 – Vincent Van Gogh, **Estrada com cipreste e estrela**, 1890, óleo sobre tela, 94 x 73 cm Kröller-Müller Museum Otterlo, The Netherlands, Europe.

Figura 40



Figura 41



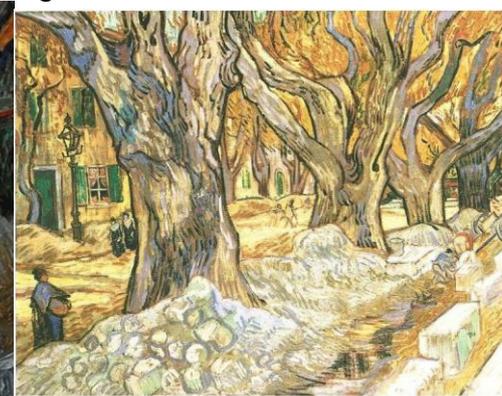
40 – Cena 24 episódio *Corvos*, filme *Sonhos* – “Eu” percorrendo Jardim em Arles: t. 01:11:26

41 – Vincent Van Gogh, **Jardim florido com caminho**, 1888, óleo sobre tela, 82 x 102 cm Gemeentemuseum Den Haag The Hague, The Netherlands, Europe.

Figura 42



Figura 43



42 – Cena 25 episódio *Corvos*, filme *Sonhos* – “Eu” Estrada de Menders: t. 01:11:45

43 – Vincent Van Gogh, **Estrada Menders**, 1889, óleo sobre tela 104 x 124 cm. Cleveland Museum of Art Cleveland, Ohio, United States of America, North America

Figura 44



Figura 45



44 – Cena 26 episódio *Corvos*, filme *Sonhos* – “Eu” Campo de Trigo com Ciprestes: t. 01:12:18

45 – Vincent Van Gogh, **Campo de trigo com cipreste**, 1889, óleo sobre tela, 72.1 x 90.9 cm National Gallery London, United Kingdom, Europe

3.3.5 *Campo de Trigo com Corvos*

O corvo num aspecto simbólico carrega a dualidade da vida e da morte, pois na cultura ocidental seu significado é de mau agouro, prenúncio da morte. Porém, na cultura oriental ele é o mensageiro divino, símbolo de amor e da família, da felicidade, a ave do sol. Kurosawa era um oriental que tinha os pés no mundo, como ele mesmo diria: “Não importa para onde eu vá, e embora eu não fale outra língua, nenhum lugar é estranho o suficiente para mim. Sinto que a Terra é meu lar” (1990, p. 101).

A dualidade dos significados da ave é evidente. Se por um lado se criaram lendas a respeito da tela *Campo de Trigo com Corvos*, como sendo um presságio do suposto suicídio do pintor, e a ave representando esse mau agouro (MUSEU VAN GOGH, 2011), por outro esse prenúncio é desmistificado pela mesma fonte citada:

No entanto, esta teoria está provavelmente incorreta, sendo o tema tradicional que pode ser encontrado em obras de pintores da escola de Barbizon. Além disso, na última carta para Theo, datada de 23 de julho, Vincent encarregou-se de mais um quadro, sugerindo que ainda tinha muitos planos para novas pinturas, embora não chegasse a executá-las (idem, p.107).

Deve-se levar em conta de que se nos propusermos a analisar por um só significado a ave, então ter-se-ia que escolher qual faceta do suicídio iríamos utilizar para análise também, visto que em uma cultura judaico-cristã o ato de atentar contra sua própria vida tem um aspecto diferente da cultura oriental. Por isso, tanto o corvo quanto ao suposto ato de suicídio tem nesta representação do imaginário do diretor a respeito do pintor um significado dual no qual o corvo representa a vida e morte, e Van Gogh seguindo o caminho entre o campo de trigo a sua escolha em permanecer ou seguir um novo caminho. Para entender o homem e seus significados há que se compreender também sua obra, Kurosawa não conseguia parar, ele, um fazedor de filmes, nos diz:

[...] filmes são meu verdadeiro instrumento. Creio que, para saber em que me transformei em *Rashomon*, o procedimento mais razoável seria procurar por mim nos personagens que criei posteriormente. Embora os homens sejam incapazes de falar sobre si mesmos com total honestidade, é muito mais difícil evitar a verdade quando se finge ser outro. Frequentemente, revela-se muito sobre si mesmo de forma direta. Tenho certeza que foi

assim comigo. Não há nada que diga mais a respeito de um criador do que sua própria obra (KUROSAWA, 1990, p.273).

Van Gogh deixa escrito em uma de suas últimas cartas que tinha muitos planos para novas pinturas, infelizmente ele não pode cumprir seu desejo. Kurosawa também tinha muitos planos ainda para novos filmes, por isso em 1990, ele ainda não estava pronto para seguir o caminho de seu adorado Van Gogh. O diretor iria dirigir ainda seu último filme em 1993, *Madadayo* - a palavra na cultura japonesa é a resposta usada pelas crianças na brincadeira de esconde-esconde “*Madakai?*” (Já posso ir?) *Madadayo* (ainda não) - ele ainda não estava pronto. Kurosawa nos deixa em 6 de setembro de 1998, aos pés de sua cama havia o “pássaro da felicidade”. Nogami (2010, p.286) nos conta:

Na sua cabeceira havia o “pássaro da felicidade” que Vladimir Fedoseyev me pedira que desse a Kurosawa. Um camponês o fizera entalhado em bétula. Fedoseyev fora o maestro na suíte “Caucasian sketches”, de Ippolitov-Ivanov, que tocara no final de *Sonhos*.

Campo de trigo com Corvos (1890) [Figura 50] foi pintado por Van Gogh nas últimas semanas antes de sua morte. Kurosawa escolhe esta que é uma das mais belas telas do pintor para compor o final de sua narrativa. “Eu” reencontra Van Gogh seguindo por entre a plantação e tenta acompanhá-lo [Figura 46], mas a revoada de corvos bloqueia seu caminho [Figura 47]. Ele paralisa. O corvo, que é o presságio da morte, é também o mesmo que impede “Eu” de seguir no caminho do pintor, indicando-lhe um novo caminho. Sem opção, segue o caminho da vida, retornando ao museu.

Mas é que “as vozes da pintura são as vozes do silêncio” (MERLEAU-PONTY, 1991, p.85) e é para elas que “Eu” retorna. De volta ao museu absorto em devaneios contempla a imensidão do silêncio da imagem [Figura 49].

Figura 46



46 – Cena 27 episódio *Corvos*, filme *Sonhos – Van Gogh* seguindo caminho entre campos de Trigo: t. 01:12:23

Figura 47



47 – Cena 28 episódio *Corvos*, filme *Sonhos* – “Eu” parado em frente a campo de trigo com corvos: t. 01:12:30

Figura 48



48 – Cena 25 episódio *Corvos*, filme *Sonhos* – Reprodução Campo de Trigo com Corvos: t. 01:12:49

Figura 49



49 – Cena 25 episódio *Corvos*, filme *Sonhos* – “Eu” observando a pintura Campo de Trigo com Corvos: t. 01:13:00

Figura 50



50 – Vincent Van Gogh, **Campo de trigo com corvos**, 1890, óleo sobre tela, 50,5 x 103 cm. Van Gogh Museum Amsterdam, The Netherlands, Europe

4 DESPERTAR

É fato que o cinema e a pintura não compartilham seus suportes técnicos. Mas elas enquanto imagens compactuam o fato de serem visíveis, percebidas e percebidas pelo olhar que vagueia tateante. São produtos de uma mente humana, frutos de imaginários e memórias. O cinema não pode ser pintura, nem ela pode ser cinema, mas ambas podem se representar como imagens. E é desta forma que Kurosawa faz esse mimetismo, essa fusão de uma arte dentro da outra, representando-as através de sua narrativa.

A mente do artista, tanto do pintor quanto do diretor, está repleta de referências. Sua arte nos traz pistas de diversos elementos que compõem suas memórias, seus imaginários, seus sonhos. Das histórias contadas pelos seus avós, quando criança; dos livros que leu, quando adolescente; das aulas de artes; dos filmes que assistiu ao lado dos amigos. Todo esse mundo iconográfico, imagético e poético nutre suas memórias, e volta se expandindo em novas (re)leituras. São transmigrações poéticas de uma arte a outra.

Van Gogh é o pintor que nos coloca para dentro de suas pinturas, ele extrapola todos os limites da imagem na tela. Pintor poeta, ele cria suas narrativas como quem percorre labirintos de sonhos, construindo visualmente poesias. Seja no compasso das cores que explodem em densas camadas de tinta, ou no movimento do seu pincel, seu corpo se perde em espirais de noites estreladas, mergulha em campos dourados de trigos.

Muito antes do diretor se colocar dentro das telas de Van Gogh, foi o pintor que colocou Kurosawa dentro de sua arte. Do menino que tirou o primeiro lugar num concurso de pintura ao adolescente que sonhava em ser pintor, seu imaginário foi se edificando ao longo dos anos. A arte de Van Gogh foi a semente que Akira lavrou em sua trajetória. A mente fértil de Kurosawa, alimentado por toda uma vida de busca pessoal no que tange a arte. Porém, ele como um disseminador plantou e cultivou um imenso campo fértil em seu cinema onde as suas memórias, transformadas em imaginários, nos presenteia com essa narrativa onírica dentro da sua arte. De uma tela a outra, tanto o pintor quanto o cineasta são semeadores de imaginários.

Van Gogh não precisa de um mediador ou mesmo interlocutor de sua obra para ser apreciada, mas da mesma forma Kurosawa não tem essa pretensão de que a obra de seu pintor adorado seja mais e/ou menos apreciada por aqueles que assistem ao seu filme, sua intenção é enquanto artista trazer ao seu público a sua arte, e se utiliza dela, o cinema, como forma de expressar a sua admiração por Van Gogh. Kurosawa queria filmar a biografia de seu adorado Van Gogh. Não conseguiu, porém foi muito além e eficaz em trazer o pintor na sua narrativa onírica.

A vivacidade com que o diretor reproduz os quadros, mostra toda a força da cor na obra de Van Gogh. Resnais nos traz um Van Gogh em preto e branco; Minelli um Van Gogh no qual a cor através das lentes holywodianas quase ultrapassa a estética do excesso; Altman mostra o peso do homem depressivo; Pilat passa por cima do artista e nos apresenta um Van Gogh mais real, mais humano, extraíndo do homem o peso de uma existência conturbada do gênio. É Kurosawa quem de verdade compreende o artista e nos traz toda a essência do pintor. Ele sabe que nada diz mais que um criador do que sua obra. É a obra do pintor que ele traz para dentro das telas do cinema, através de sua lente ele nos leva a conhecer o traço, a cor, os movimentos, a mente do artista, ele extrai o homem e nos mostra a sua obra.

O homem e sua obra. É o que fica, é o que perdura, somos efêmeros enquanto seres vivos pulsantes, o que permanece é a obra do artista e o seu legado, perpetuando a sua memória e vencendo a efemeridade de nossos corpos. O corpo do artista é efêmero, mas a memória dele permanece em sua obra.

O cinema cumpre seu papel de construtor de imaginários ao trazer através do olhar do diretor, Akira Kurosawa, a memória do pintor, Vincent Van Gogh, a partir de suas obras. Que outro lugar seria mais propício para essa construção de imaginários que não o museu? O museu, espaço privilegiado do encontro entre a arte e a memória.

Provocar reflexões. O olhar atento do cineasta na construção de sua narrativa ensina que a sensibilidade artística atrelada a sua sede de conhecimento é capaz de transbordar imaginários para além das molduras impostas das paredes sacralizadas do museu, um objeto pode ser entendido por diversas formas de leitura e é dever daquele que narra agregar novas possibilidades de apreciação.

Acordar para o mundo real nem sempre é uma tarefa fácil... Ao percorrer essa trajetória dentro deste imenso labirinto das artes, Kurosawa é regado constantemente com imagens que alimentam seu inconsciente. E de repente, como em um sonho, sem que ele mesmo se dê conta, ele próprio se torna um semeador.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Leon Battista. **Da Pintura**. 2ª ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1999.

ARTAUD, Antonin. **Van Gogh: el suicidado de la sociedad y para acabar de uma vez com el juicio de Dios**. Madrid: Editorial Fundamentos, 1983.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BACHELARD, Gaston. **A Chama de uma Vela**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.
Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/52624102/BACHELARD-Gaston-A-Chama-de-Uma-Vela>> Último acesso em 20 nov. 2013.

_____. **O Ar e os Sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento**. - 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **A poética do Espaço**. - 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. **A Água e os Sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. - 2.ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. – 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BAZIN, André. Pintura e Cinema. In: **O Cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 172-178.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. P. 197-221.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BUÑUEL, Luis. Cinema: instrumento de poesia. In: XAVIER, Ismail (org.) **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1991. p. 333-337.

CARROL, Lewis. **Alice**: edição comentada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

CHAGAS, Mário. Os museus são bons para pensar, sentir e agir. **Musas**: Revista Brasileira de Museus e Museologia, n.3, 2007. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Departamento de Museus e Centros Culturais, 2004. p. 6-10.

EISENSTEIN, Serguei. **O Sentido do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

FLUSSER, Vilém. A imagem. In: ____. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FREEMAN, John. Introdução. In: JUNG, Carl. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964, p. 8-15

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos Sonhos**: (II) e sobre os sonhos. Vol.5. Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. (1900-1901) Disponível em: <http://www.slideshare.net/PauloVFdaSilva/freud-sigmund-5-a-interpretacao-dos-sonhos-ii-e-sobre-os-sonhos-1900-1901-volume-v> > Último acesso em 20 nov. 2013.

GODAR, Jean-Luc. **Pierrot le fou**. [Filme] Jean-Luc Godard. Paris, 1965. 1h50minutos.

GOMBRICH, Ernest Hans. **A história da arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

GOMES, Wilson. “La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico”. **Revista Significação** (UTP). V. 21, n.º 1. Curitiba: 2004, pp. 85-106.

GUSMÁN, Luis. De olhos Abertos. In: KAFKA, Franz. **Sonhos**. São Paulo: Iluminuras, 2008. p. 7-15

HALBAWACHS, Maurice. **A memória** coletiva. São Paulo, 2006.

IZQUIERDO, Ivan. Memórias. São Paulo: **Revista de Estudos Avançados**. vol.3 no.6 São Paulo May/Aug. 1989. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141989000200006&script=sci_arttext – Último acesso em: 20 nov 2013

JUNG, Carl. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

KAFKA, Franz. **Sonhos**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

KUROSAWA, Akira. **Relato autobiográfico**. São Paulo: Estação Liberdade, 1990.

_____. **Sonhos**. [Filme]. Steven Spielberg; Akira Kurosawa. EUA/Japão, 1990. 1h57minutos.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Sens et Non-sens**. Paris: Nagel, 1966.

_____. (1984). Sobre a fenomenologia da linguagem (M. S. Chauí, Trad.). In M. S. Chauí (Org.), **Maurice Merleau-Ponty: textos selecionados** (pp.129-140). São Paulo: Abril Cultural. (Texto original publicado em 1960)

_____. **O Olho e o Espírito**. Lisboa: Vega, 1980.

_____. A Linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: MERLEAU-PONTY. **Signos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p.39-88

_____. A dúvida de Cézanne. In: **Cadernos de Filosofia**, Coimbra, Ideias e Comunicação, 1994.

MORRISON, Jim. **O Mestre e as Criaturas Novas**. Lisboa: Assírio & Alvin, 1987.

MENESES, Ulpiano Bezerras. As múltiplas funções do museu. In: **Futuro do Pretérito: escrita da história e história do museu**. GUIMARÃES, Manoel L. S.; RAMOS, Francisco R. L. (orgs). Fortaleza: Instituto Frei Tito de Alencar, 2010.

NAIFEH, Steven; SMITH, Gregory White. **Van Gogh: a vida**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

NOGAMI, Teruyo. **A espera do tempo: filmando com Kurosawa**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

PAZ, Octavio. **O Arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212. Disponível em: http://reviravoltadesign.com/080929_raiaviva/info/wp-gz/wp-content/uploads/2006/12/memoria_e_identidade_social.pdf > Último acesso em 20 nov. 2013

TARKOVISKI, Andrei. Arte – anseio pelo ideal. In: ____ **Esculpir o Tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p.38-63.

UMBELINO, Luis António Ferreira Correia. **Percepção e imagem**: o exemplo do cinema no contexto da meditação fenomenológica de Merleau-Ponty sobre a experiência perceptiva. Lisboa: Phainomenon, 2005.

WENDERS, Wim, El acto de ver. In: ____ **El Acto de Ver**: Testos y conversaciones. Barcelona: Paidós, 2005, p.29-35.

WUNENBURGER, Jean-Jaques. **O imaginário**. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

_____. **Seminário sobre o imaginário de 24 a 26 de outubro de 2013**. Porto Alegre: O Imaginalis - Grupo de Estudos sobre Comunicação e Imaginário, FABICO/UFRGS, 2013.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.