

CINEMA E OUTRAS ARTES: A INTERTEXTUALIDADE EM CARLOS SAURAⁱ

Fábio Marques de Sousa
Cristina Bongestab

A definição inicial para o cinema foi uma técnica de registro do movimento. Entretanto, ao longo da história, com acréscimos de elementos estéticos, sons, mudança de planos, angulações, enquadramentos, movimentos de câmera, iluminações e tecnologia, passou a ser reconhecido como “a sétima arte” e se apresenta como uma das mais ricas e completas manifestações artísticas que o ser humano já teve a capacidade de desenvolver; isto porque o fazer cinematográfico engloba todos os demais processos de criação artística já vividos (música, dança, pintura, escultura, teatro e literatura).

Além de representar a vida, a arte cinematográfica dá forma às inquietações e desejos mais íntimos da alma humana. O filme reúne extraordinário número de informações nas diferentes áreas da experiência. As discussões sobre o cinema – ao longo do tempo – têm se encaminhando por diversos focos: o da indústria, das artes, das invenções, do entretenimento.

Neste artigo, tomando o cinema como arte, entretenimento, mediador e prática social e levando em consideração que em nossa contemporaneidade estamos submersos em imagens, sons e movimentos; traçaremos algumas reflexões acerca do exercício da competência intertextual (imagética) e ilustraremos com as obras do cineasta espanhol Carlos Saura.

I. O cinema como arte, entretenimento, ferramenta e prática social.

Adentramos à sala de projeção e somos envolvidos num emaranhado de imagens e sons que atinge nossa alma, expondo nossas paixões, frustrações, desejos, inquietações. Uma breve análise pela trajetória do cinema nos revelará que, desde a década de 1960, a sétima arte vem passando por uma mudança de abordagem e tem se transformado em um dos mais fortes canais de comunicação e significação sócio-cultural. Neste sentido, Turner (1997), ao nos apresentar o cinema como prática social, nos alerta para o fato de que compreender um filme não é essencialmente uma prática estética; é uma prática social que mobiliza toda uma gama de sistemas no âmbito da cultura.

Ao pensarmos no cinema a partir do tema arte e entretenimento na contemporaneidade, devemos levar em consideração que ele vai além da projeção do filme e constitui um complexo sistema constituído por elementos como a indústria, o mercado de filmes, o roteiro, o argumento, as locações, os

atores, a produção, as interpretações, as conversas depois do filme, dentre tantas outras coisas.

Almeida (1994) cita a sala de projeção como o local de encontro entre os que produzem e os que o consomem o cinema. Para ele, trata-se do momento estético em que um objeto artístico e tecnicamente produzido vai ao encontro do imaginário do espectador, relaciona-se intimamente com seus desejos, ressentimentos, vontades, ilusões, raivas, prazeres, traumas, vivências, e sobre o qual só teremos nossa objetividade restituída após o término da projeção. Só então discutimos e falamos sobre ele, como cinema, não mais como filme, longe dele como memória, inextricavelmente ligado à nossa história, à história do mundo em que vivemos e à história do cinema.

Com o seu aparato tecnológico apropriado para documentar, registrar de forma estética e narrar histórias, o cinema nos permite uma nova maneira de olhar para o mundo e, com isso, estabelece uma forma peculiar de inteligibilidade e conhecimento. Esta arte pode ser utilizada, nas escolas – desde a educação infantil ao ensino superior – como um dispositivo didático lúdico e atrativo, valioso na formação de novas gerações, possibilitando o encontro simultâneo com a cultura cotidiana e erudita, pois é o campo no qual a estética, o entretenimento, a ideologia e os valores sociais mais amplos são sintetizados numa mesma obra.

Quanto mais o espectador de cinema se empenhar em compreender/analisar os filmes aos quais assiste, maiores serão as chances de se aproximar da intencionalidade e seleção de sentidos pretendidas pelos idealizadores, das características culturais e das ideologias de suas escolhas, permitindo compará-las a sua própria cultura e valores.

Neste sentido, Trevizan (1998) aponta que o potencial artístico de um bom filme não se sustenta somente no reconhecimento da credibilidade da história contada, mas reside, sobretudo, na possibilidade de a linguagem criada estabelecer com o espectador um nível profundo de comunicação intelectual, filosófica, psicológica, emocional, fazendo com que ele reflita sobre si mesmo e sobre o outro (TREVIZAN, 1998, p. 86).

II. A sociedade submersa em imagens, sons e movimentos e o delinear dos nossos projetos de ensino, pesquisa e extensão.

É inegável a presença das imagens, sons e movimentos em nosso cotidiano. Já é consenso entre vários estudiosos que o cinema não nasceu mudo, mas em meio a narradores, explicadores, conferencistas, conversas, cantorias, enfim, em uma grande intersemiose. Neste ponto, damos destaque à compreensão da importância do montador na construção dos sentidos em meio ao emaranhado de signos que compõem uma cena. O próprio cinema nos tornou mais conscientes disto, por exemplo, quando nos apresentou Elizaveta Svilova restaurando o tempo em *O homem com a Câmera* (VERTOV, 1929).

Atualmente, a produção e a circulação de imagens se dão de forma interativa e dinâmica, como aponta Di Camargo (2009):

Desde as tradicionais artes plásticas, passando pela fotografia, pelo cinema, pela TV e chegando à Internet, o homem tem utilizado diversos

recursos para se comunicar através da imagem. E, analisando os contextos da produção imagética, percebe-se que as imagens estão ligadas à arte, ao jornalismo, à publicidade, enfim, aos vários campos de produção de sentido, como um elemento imprescindível para o processo de comunicação (DI CAMARGO, 2009, p. 27-28).

As linguagens audiovisuais têm presença marcante na produção cultural contemporânea, o que pode ser observado desde a propaganda até a sofisticada produção cinematográfica contemporânea. São vários os gêneros que utilizam a linguagem audiovisual como ferramenta essencial: filmes, telenovelas, vídeos, minisséries e videocliques, os quais estão cada vez mais presentes em nossa cultura e tecnologicamente mais sofisticados (DI CAMARGO, 2009).

É inegável a revolução causada pela Internet na produção e circulação da linguagem audiovisual. A teia de alcance mundial mudou nossa forma de acesso à informação; a maneira de concebê-la (de forma hipertextual e multimodal); nossa forma de entretenimento e o panorama educacional. Cabe destacar também que a internet possibilita ao usuário a possibilidade de desempenhar um papel ativo, de emissor criador de conteúdo audiovisual e não somente o tradicional consumidor de conteúdo. Diante da gama de possibilidades para criação e consumo de produtos audiovisuais, faz-se necessário sensibilizar o espectador para compreender os vários discursos presentes nos produtos culturais transmitidos pela mídia:

Principalmente [pela] televisão, objeto popular de consumo, canal ideal para a propagação da cultura de massa. E também o cinema, uma forma complexa de fazer arte que difere das tradicionais em diversos aspectos. Sem a intenção de fazer um julgamento preconceituoso, faz-se necessário realizar uma leitura mais crítica dessa linguagem cada vez mais sofisticada. É conveniente rever o modo como enxergamos a comunicação de massa, a fim de que possamos participar, de forma politizada, desse processo de produção e consumo (DI CAMARGO, 2009, p. 28).

Vários estudiosos destacam as potencialidades da sétima arte no processo educativo. Napolitano (2003), por exemplo, comenta que o trabalho com o cinema pode auxiliar a escola a reencontrar a cultura ao mesmo tempo cotidiana e elevada, pois o cinema é o campo no qual a estética, o lazer, a ideologia e os valores sociais mais amplos são sintetizados numa mesma obra de arte (NAPOLITANO, 2003, p.11-12).

Neste sentido, Trevizan (1998, p. 85) cita que o filme congrega informações nas diferentes áreas da experiência humana e por isso deve ser utilizado, nas escolas, como um instrumento didático. A autora destaca ainda o papel valioso desta mídia na formação de novas gerações.

Diante da importância de promover o trabalho com o cinema em contextos de formação, nossos planos de trabalho propõem a prática cineclubista em Monteiro-PB, uma cidade do cariri paraibano com pouco mais de vinte e oito mil habitantes e que, assim como 90% das cidades brasileiras, não tem sala de cinema.

No campus VI da Universidade Estadual da Paraíba – UEPB, o Núcleo de Espanhol desenvolve semanalmente o “Cinema dos outros”, que visa a exibição e discussão de filmes do universo hispânico, com vistas à alteridade e à interculturalidade.

O projeto “cinema como arte, entretenimento, ferramenta e prática social” tem três focos de atuação: i) complementar e fortalecer a prática cineclubista: exibição, análise e discussão no *campus*; ii) constituir um grupo interdisciplinar de estudos e pesquisas sobre o cinema; iii) desenvolver oficinas para produção de material didático e formação de multiplicadores na aquisição do E-LE (Espanhol-Língua Estrangeira) mediada pelo cinema.

III. O exercício da competência intertextual (imagética) em Saura.

Já é sabido que a recuperação do diálogo entre textos diversos, tomando aqui texto no sentido amplo, enriquece a competência intertextual, o que permite que o espectador recupere experiências e leituras anteriores. Mikhail Bakhtin valoriza a interação entre os textos, isto é, o dialogismo do discurso: “a presença de muitas vozes que não se fundem em uma consciência única, mas participam de um dinamismo dialógico” (DI CAMARGO, 2009, p. 32).

Nesta mesma linha, Trevizan (1998) ressalta

a importância da exploração em sala de aula, da natureza *intertextual* do texto fílmico. Assim, como o texto literário, também o texto fílmico é construído pelo processo dialogante com outros textos. Escritores, pintores, cineastas, artistas em geral dialogam culturalmente, resgatando, nos textos produzidos, *o tesouro enciclopédico do já dito* (ECO, 1991:22). É possível, portanto, em sala de aula, recuperarmos o diálogo de um filme em análise com outros filmes e também com textos estranhos ao universo cinematográfico (TREVIZAN, 1998, p. 91).

Neste momento, exploraremos a presença dessas “muitas vozes” conforme apresenta Bakhtin, a partir da produção de Carlos Saura, um diretor de cinema e escritor multifacético, que entrelaça literatura, pintura, dança, música, fotografia, teatro, em suas obras. Daremos destaque, neste trabalho, às obras de Saura em que verificamos sua comunicação com pinturas, principalmente as de Goya, que ele levou para alguns dos seus filmes, algumas vezes incorporando os quadros às cenas, outras, baseando-se em quadros para a temática dos seus filmes.

O próprio Saura admite a influência das pinturas de Goya em sua produção cinematográfica: “[...] Goya, en concreto, me ha perseguido durante toda mi vida. Siempre he sentido una poderosa atracción hacia su pintura y su personalidad, que para mí sigue siendo un enigma. Es un personaje fantástico, al que durante años le he dado vueltas y vueltas [...]” (GUTIÉRREZ, apud RUIZ VEGA, 2009, p. 73).

Em uma série de quadros intitulada *Desastres de la guerra*, Goyarepresentou a violência e inutilidade da guerra da independência

espanhola. Baseado nessas gravuras, Saura declarou que no filme *Llanto por un bandido* (1963) tentou reconstruir os problemas da época, na Espanha. A gravura intitulada *No se puede saber por qué*(fig. 01) apresenta oito espanhóis amarrados e parece ter inspirado Saura, como salienta Ruiz Vega (2009), para o início desse filme (1963), no qual aparecem sete homens que serão executados, sem que os espectadores, tanto os da ficção como os espectadores da sala do cinema, soubessem os motivos.

Essa cena parece fazer alusão à Guerra Civil Espanhola (1936-1939). Saura se utiliza, portanto, das gravuras de Goya acerca dos desastres da Guerra da Independência Espanhola (1808-1814) para enfatizar os desastres da guerra civil.



Fig. 01 - *No se puede saber por qué*. F. Goya.

Em 1984, Saura dirige *Los zancos*. O enredo do filme gira em torno da história de Ángel, um professor universitário e escritor que se sente muito só e deprimido depois da morte da esposa. Então, decide ir para o interior para fugir das recordações que o rodeiam em Madri, mas sua solidão e depressão se acentuam no campo. Chega a pensar em suicidar-se, porém, se apaixona por Teresa, que lhe devolve a alegria de viver.

Teresa e Alberto, vizinhos de Ángel, são organizadores de um grupo de teatro amador, "Los Zancos", e Ángel escreve a peça *El caballero melancólico* para ser representada pelo grupo. Este filme provavelmente teria sido inspirado no quadro de Goya, também intitulado *Los Zancos*, cuja cena parece representar a luta dos equilibristas para manterem-se em pé, o que pode ser associado à luta do personagem Ángel para recuperar a alegria de viver depois da morte da esposa.

No quadro também aparece o flerte com a moça da janela, que podemos associar à paixão de Ángel pela nova vizinha, Teresa, que vive com Alberto. A seguir apresentamos o quadro de Goya (fig. 02) e a capa do filme de Saura (fig.03) a fim de mostrarmos as semelhanças entre os temas tratados no quadro e no filme:



Fig.02 - *Los Zancos* (1791-1792), Goya.

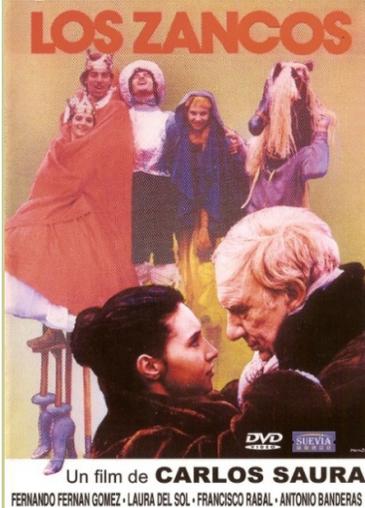


Fig. 03 - *Los Zancos* (1983), Saura.

Destacamos o filme *Goya enBurdeos* (1999) em que Saura retrata a velhice de Goya. Para representar esta fase da vida do pintor, Saura demonstra o seu processo criativo, que vai do colorido e luminosidade de entusiasmo juvenil às pinturas negras da idade madura. Para recriar os quadros do pintor, Saura usou *slides* das litografias, gravações e pinturas de Goya, projetando-os em tamanho grande nas paredes da casa de Burdeos, onde o personagem Goya volta ao passado, por meio das lembranças.

Apresentaremos duas cenas que ilustram, neste filme, a intertextualidade com a obra de Goya. A figura 04 é uma das cenas finais desse filme, em que Saura parece projetar o quadro *Muertosrecogidos* (fig 05), da série *Desastres de la guerra*, integrando-a no filme:



Fig.04 - *Goya en Burdeos* (1999), Saura.



Fig. 05 - *Muertos recogidos* (1810-1815), Goya.

A outra cena de *Goya en Burdeos* (1999) mostra o quadro *El sueño de la razón, produce monstruos* (fig. 06), pintado por Goya, projetado na parede da casa do protagonista (fig. 07):

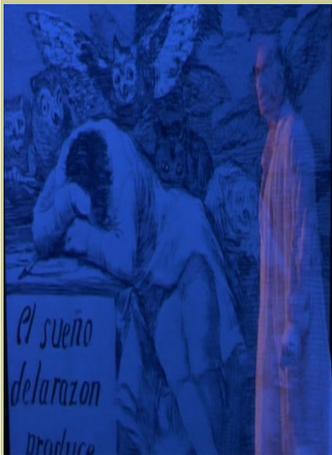


Fig. 06 - *Goya en*



Fig. 07 - Quadro de F. Goya

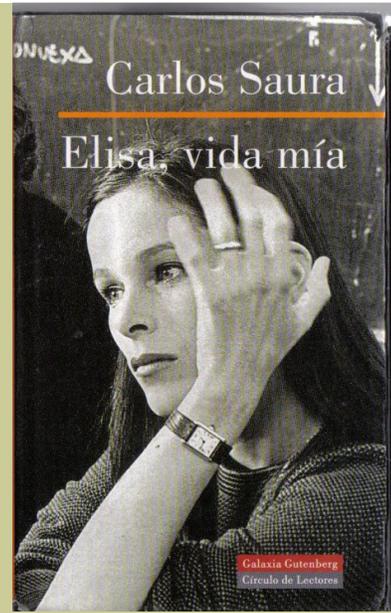


Fig. 11 - Capa romance *Elisa, vida mía* (2004), Saura.

No enredo desse romance, assim como do filme, predomina a melancolia dos personagens principais. Destacamos a capa do romance, que apresenta a personagem Elisa, com a posição típica dos melancólicos: olhar distante e rosto apoiado na mão. A foto da capa mostra uma figura melancólica parecida com o anjo da melancolia da gravura de Dürer (1505).

Considerações

A arte cinematográfica e o diálogo com outras artes foi o fio condutor no trajeto que traçamos neste texto. Destacamos a capacidade da sétima arte para representar a vida em seus múltiplos aspectos, enfatizando o potencial representacional das inquietações e desejos mais íntimos da alma humana. Tecemos considerações acerca das várias vias de estudo com vistas à compreensão do cinema, com foco na indústria, nas artes, nas invenções, no entretenimento e ressaltamos seu potencial na formação de novas gerações.

A partir de visões múltiplas e ao mesmo tempo complementares, isto é, tomando o texto fílmico como arte, entretenimento, ferramenta e prática social traçamos reflexões acerca do exercício da competência intertextual. A compreensão da natureza dialógica do cinema foi ilustrada com as obras do cineasta espanhol Carlos Saura. Valemo-nos do caráter multifacético deste cineasta para analisarmos a relação entre imagem e intertextualidade.

Levando-se em consideração que os filmes de Saura são mediados pelo diálogo com a pintura, literatura, teatro, dança, música e com o próprio cinema, mostramos como este diretor se comunica com imagens que captura do cinema e de outras artes, incorporando-as a alguns de seus filmes.

Primeiramente, citamos a atração de Saura pelas pinturas de Goya, o que resulta na intertextualidade entre o filme *Llanto por um bandido* (1963) e um dos quadros da série intitulada *Desastres de la guerra*. Em um segundo

momento, apresentamos o diálogo entre o filme *Los Zancos* (1984) e o quadro de Goya.

Na sequência, fizemos referência à releitura que Saura faz do quadros de Goya intitulados *Muertosrecogidos* e *El sueño de larazón,producemonstruos*, no filme *Goya enBurdeos* (1999). Em relação ao diálogo com outros filmes, destacamos também o intertexto entre uma cena do filme *Elisa, vida mía* (1977) e uma cena do filme *A hora do lobo* (1968), de Bergman. Finalizamos nossa análise, com destaque para o diálogo entre a capa do livro do romance *Elisa, vida mía* (2004) e a gravura intitulada *Melencolia* (1514), de Dürer.

Os exemplos elencados ilustram a riqueza da sétima arte, que em sua composição incorpora várias das outras manifestações artísticas experimentadas pelo ser humano e nos coloca diante do desafio de promover via ensino, pesquisa e extensão a prática cineclubista com vistas a leituras plurais do texto fílmico.

Referências

- ALMEIDA, Milton José. A linguagem na nova oralidade: imagens e sons In: *Coletânea Lições com cinema*. São Paulo: FDE, 1994, p. 117-124.
- BERGMAN, Ingmar. *A hora do lobo*. Disponível em: U torrent Download.
- BONGESTAB, Cristina. *Memória e melancolia na obra de Carlos Saura*. Tese (Doutorado em Letras Neolatinas/Literaturas Hispânicas) – Centro de Artes: Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.
- DI CAMARGO, Ivo Jr. *A Memória de Futuro analisada pela Linguagem Cinematográfica: Diálogos entre a Teoria do Cinema e Mikhail Bakhtin*. Dissertação (Mestrado em Linguística). São Carlos: UFSCar, 2009.
- GHAZIRI, S.M.; SOUZA, F.M. (Orgs.) *Pesquisa e ensino de leitura no mundo atual: debates múltiplos*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2012.
- NAPOLITANO, M. *Como usar o cinema na sala de aula*. São Paulo: Contexto, 2003
- RUIZ VEGA, Francisco Antonio. *Goya en el cine de Carlos Saura*. Disponível em: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=127541>. Acesso em: 13 ago. 2009.
- SAURA, Carlos. *Goya em Burdeos* (1999). Disponível em: U torrent Download.
- SAURA, Carlos. *Los zancos* (1984). Disponível em: U torrent Download.
- SAURA, Carlos. *Elisa, vida mía*. Disponível em: U torrent Download.
- SAURA, Carlos. *Elisa, vida mía*. Barcelona: Galáxia Gutemberg/Círculo de Lectores, 2004.
- SOUZA, Fábio Marques. *Cinema como arte, entretenimento, representação e prática social*. Projeto de RETIDE. Monteiro: Universidade Estadual da Paraíba, 2011.
- TREVIZAN, Z. *As malhas do texto: escola, literatura, cinema*. São Paulo: Clíper, 1998.
- TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.
- SAURA, Carlos. *Goya en Burdeos* (1999). Disponível em: U torrent Download.
- VERTOV, Dziga. *O Homem da Câmera (Chelovek s Kinoapparatom)* (1929). Disponível em: U torrent Download.

ⁱ Uma versão preliminar deste artigo, intitulada “Texto fílmico: imagem e intertextualidade”, foi publicada como capítulo do livro organizado por Ghaziri& Souza (2012).

ⁱⁱ Intertextualidade ou dialogismo é uma referência ou uma incorporação de um elemento discursivo por outro, podendo-se reconhecê-lo quando um autor constrói a sua obra com referência a textos, imagens ou a sons de outras obras e autores e até por si mesmo, como uma forma de reverência, de complemento e de elaboração do nexos e sentido deste texto/imagem (BARROS; FIORIN, 1999 *apud* BONGESTAB, 2011, p. 131).