

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM COMUNICAÇÃO E
SEMIÓTICA**

**Entre Cinema e Pintura: O realismo plástico de
Stanley Kubrick em *Barry Lyndon***

Maíra Cínthya N. Ezequiel

**São Paulo
2007**

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM COMUNICAÇÃO E
SEMIÓTICA

Entre Cinema e Pintura: O realismo plástico de Stanley Kubrick em *Barry Lyndon*

Maíra Cínthya N. Ezequiel

*Dissertação apresentada à Banca Examinadora da
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como
exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em
Comunicação e Semiótica - área de concentração: Signo e
significação nas mídias, sob a orientação da Prof.a
Doutora Leda Tenório da Motta.*

São Paulo
2007

Folha de aprovação da Banca Examinadora

Dedicatória

Dedico este trabalho à minha filha, Julia, que, surgida durante este percurso, fez-me ter de aprender a superar todos os meus limites, diariamente.

Agradecimentos

Palavras jamais darão conta do quanto sou grata a:

meus pais, pela fé cega que depositaram em mim e neste sonho e pelo apoio incondicional e irrestrito;

meu marido, pela verdadeira declaração de amor traduzida nas inúmeras demonstrações de compreensão e companheirismo;

meu irmão e minha cunhada, pela positividade e pela torcida de sempre;

ao colega Fábio Sadao, por me ter apresentado à professora Leda.

A todos vocês, minha eterna gratidão.

Resumo

O trabalho investiga os efeitos de sentido decorrentes do uso da plasticidade como método de construção da visualidade no filme *Barry Lyndon*, de Stanley Kubrick (1975), e, em paralelo, a intersemiotividade resultante do entrecruzamento das linguagens do cinema, da pintura e da literatura aí em jogo. Metodologicamente, ampara-se num conjunto de teorias estéticas e semióticas que envolvem, principalmente, o modelo de análise do significado nas artes visuais proposto por Erwin Panofsky, as aproximações entre o cinema e a pintura feitas por Jacques Aumont, o conceito de “efeito de real” tal como formulado por Roland Barthes e o de “tradução intersemiótica” introduzido por Roman Jakobson (e depois retomado por Julio Plaza). O objetivo da pesquisa é acompanhar o processo de produção de um **efeito de real** nas **passagens** entre uma e outra linguagem. A hipótese é que o forte efeito de verossimilhança que resulta deste filme toma emprestado da pintura realista francesa do século XVIII seu modo de se instalar. A escolha do filme deve-se à constatação de sua exuberância visual como resultado de um sofisticado diálogo estabelecido entre a minuciosa captação da luz e o rigor na utilização de referenciais pictóricos encontrados na pintura correspondente ao tempo da ação, mais precisamente nas obras de Constable, Courbet, Corot e dos Pintores de Barbizon. Por fim, esboça-se uma aproximação entre o trabalho de Kubrick e o que Baudelaire chamou de Modernidade.

Abstract

This investigation searches for the effects of meaning resultants from the use of plasticity as a method for creating the visuality in the movie *Barry Lyndon*, by Stanley Kubrick (1975), and, at the same time, the intersemioticity that emerges from the blending of the aesthetic languages of cinema, painting and literature here involved. Concerning the methodology, it is based on a group of aesthetic and semiotic theories which include, especially, the model for analysis of meaning in visual arts proposed by Erwin Panofsky, the bonds between cinema and painting noted by Jacques Aumont, the concept of “effect of realism” such as formulated by Roland Barthes and of “intersemiotic translation” introduced by Roman Jakobson (and later redeveloped by Julio Plaza). The aim of this research is to follow the process of production of a realistic effect on the passages between one language and another. The hypothesis risen is that the strong sense of verosimilitude that results from the final product borrows its mode of installation from some of the eighteenth century realistic French painting. The choice of the movie is due to its stated visual exuberance as a result of a sophisticated dialogue established between the careful light capture and the rigorous use of pictorial references in correspondence with the historical time of the action, precisely the works Constable, Courbet, Corot and the so-called Barbizon Painters. Finally, Por fim, it drafts na approach between Kubrick’s work and the idea of Modernity as thought by Baudelaire.

Sumário

Introdução	pág. 9
Capítulo I: Enquadramento teórico.....	pág. 16
Capítulo II: O efeito de realidade na pintura paisagística do século XIX.....	pág. 28
Capítulo III: Sobre <i>Barry Lyndon</i> , do livro ao filme.....	pág. 37
Capítulo IV: Análise de quatro seqüências de <i>Barry Lyndon</i>	pág. 47
A título de conclusão: Kubrick, pintor da Modernidade.....	pág. 60
Bibliografia	pág. 66
Anexos	pág. 68

“Em um filme, você não tenta fotografar a realidade. Você tenta fotografar a fotografia da realidade”.

Stanley Kubrick, 1980.

Introdução

Criar sentido em artes visuais é uma tarefa que ultrapassa a noção de simplesmente representar algo do mundo real através de uma imagem. Discussão bastante retomada pela semiótica, de Peirce a Roland Barthes – mas também trazida à tona por artistas como Matisse (“*Isso não é um cachimbo*”) – o sentido de uma imagem figura muito além do que se vê, o objeto imagem em si, ou a que ela se refere diretamente.

Fazer sentido, no universo da visualidade nas artes, pressupõe a existência de um campo outro de cognição, para além do que figura em nossa mente no momento imediato do contato visual com a obra; um “fora-de-campo” imaginário, casa dos sentidos onde nasce a subjetividade.

No limite, é desse outro lugar que esta pesquisa quer dar conta; da experiência estética como *passagem* rumo ao sentido. No filme *Barry Lyndon* (1975), dirigido por Stanley Kubrick, há um local de passagem que se estabelece propriamente entre o Cinema e a Pintura. De saída, para além do que as relaciona simplesmente por pertencerem às linguagens visuais, sempre houve uma relação profunda e dialogicamente fértil entre ambas as artes, que vem à tona quando uma toma a outra de empréstimo.

O filme de Kubrick dá vida a essa relação de forma exemplar. A busca perfeccionista por uma construção da visualidade através do referencial pictórico da época da narrativa – que tem origem no romance homônimo escrito por William Thackeray no século XIX – levou este filme a um resultado que ultrapassa o meramente cinematográfico. A exuberância visual resultante da experimentação com lentes fotográficas de satélite ultra sensíveis – que possibilitaram uma captação de detalhes de luminosidade e cromatismo nunca antes vistos e permitiram a filmagem de seqüências

inteiramente iluminadas por velas – estabeleceu um amálgama entre visualidade plástica e fotográfica inovador na história do cinema, cuja riqueza de carga significativa justifica qualquer tentativa de aproximação teórico-acadêmica.

Kubrick afirmava querer que seu filme retratasse o universo visual do século XVIII, correspondente ao tempo histórico em que se enquadra a ação do romance, tal como ele era visto por quem vivia nessa época. Ora, o desafio de retratar fielmente o mundo visível de uma época está justamente na busca não de uma correspondência histórica material, mas sim de uma realidade ideal, o que figurava na mente de quem a via, pois é esse o lugar do sentido de um tempo. E só mesmo as artes plásticas podem dar conta dessa ordem do visível; desse registro de uma impressão do real. Afinal, foi sua função primeira.

Em seus diversos momentos históricos, mas principalmente após a introdução da perspectiva renascentista, a Pintura considerou a criação dessa “realidade ideal” como primordial para a realização do sentido. No cinema, os russos transformaram-na em regra obrigatória. Depois de Eisenstein, Vertov e Kuleschov a montagem passou a distinguir o cinema das outras artes, e ela não era outra coisa senão a construção do sentido num espaço que não é exatamente aquele que olhamos superficialmente, mas talvez aquele que desponta no intervalo, na elipse. Nas artes plásticas, foi o movimento realista do fim do século XVIII e início do XIX, principalmente, que se aprofundou nessa busca pela criação da ilusão de uma “verdade visual”. É o que tentaremos demonstrar no segundo capítulo deste trabalho.

Sob essa perspectiva, o filme (película), ou o quadro (pictórico), adquire um papel evocativo. Ele (o filme, o quadro) quer conduzir a outra coisa, que não é exatamente o que se apresenta ao olhar direto. A intenção – o conteúdo, de acordo com Panofsky¹ – é

¹ Erwin Panofsky, **Significado nas artes visuais**, São Paulo: Perspectiva, 2002.

a criação de um entre-lugar possível, no que há de universo entre a imagem que residia na mente do autor, a obra realizada, o espectador e o que se cria em sua mente em contato com a obra.

É da ordem dos sentidos essa mensagem. A semiótica, em suas diversas vertentes e sob diversas perspectivas, esteve sempre tentando dar conta desse lugar fugidio. Para Peirce, não é possível ter acesso à realidade se não através dos signos. E a produção do sentido, todo e qualquer sentido de todo e qualquer signo, instala-se justamente no processo de mediação entre as três instâncias que o fundamentam. Desenvolveremos estas noções no primeiro capítulo.

A lingüística também se ocupou deste problema de entrecruzamentos de sentidos. E, afinal, não se pode ignorar o lugar de destaque da Literatura como principal e fundamental referência para todas as construções visuais. A criação de um sentido de verossimilhança, de formas de construção daquilo que Roland Barthes, em um texto clássico, chamou de “efeito de real”, está longe de ser alheia à Literatura. Pelo contrário, são-lhes devedores a Pintura e o Cinema, da importação de manobras estéticas que visam a este fim. E *Barry Lyndon*, o filme, não se furta a esta dívida, como observamos no terceiro capítulo.

Para Kubrick, não se trataria, contudo, de filmar quadros. Seria por demais primitivo para alguém como ele que, a esta altura, já havia se firmado como um mestre do cinema, depois da verdadeira epopéia visual *2001 – uma odisséia no espaço* (1968), e que, antes de cineasta, era, mesmo, um fotógrafo. Seu olhar fotográfico, aliás, se denuncia em toda sua filmografia de forma tão intensa que não pareceria demais pensar que, à la Roland Barthes, é na busca do *punctum*, do motivo pungente, que se fundamenta a construção da visualidade em seus filmes.²

² Em *A Câmara Clara* (1984), Roland Barthes distingue dois elementos que fundam o tipo de interesse que uma fotografia poderia lhe despertar: o *punctum* e o *studium*. O primeiro sendo um certo pungir,

A questão então está além, pois, desde que sujeito e objeto passaram a integrar o mesmo universo no pensamento ocidental, foi o olhar que ganhou outra importância; variou de lugar levando consigo o sentido do que se dá a ver.

É o que Jacques Aumont tem em mente quando escreve:

“Olhar a natureza tal como ela é, isso se aprende. A questão não é a de uma objetividade qualquer: nada mais irreal, em um certo sentido, do que os arco-íris de Constable, as nuvens de Dahl ou Delacroix, para não falar de Turner. (...) 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 o do cinema.” (2004: 51)

É, portanto, da impregnação mútua entre objeto (mundo real) e representação (mundo ideal) que trata esta pesquisa.

Adiante, Aumont reforça:

“O sentido, todos os sentidos possíveis de um quadro estão, a um só tempo, contidos na própria tela, e devem ser lidos a partir de seu lado de fora, o lado de fora mais radical possível, aquele onde nada mais da imagem existe.” (2004: 114)

Desse modo, o objetivo desta pesquisa é refazer os percursos do sentido assinalando o efeito de real concomitantemente produzido nesta obra cinematográfica esplendorosa. Através da desconstrução do modo de produção do significado, apontar as origens de uma forte sensação de verossimilhança pulsante em todo o filme e, assim, descortinar esta verdadeira explosão de realismo pictórico na qual consiste *Barry Lyndon*. Em suma, a intenção é entender de que modo esta obra cinematográfica consolida tal efeito, e a sugestão é a de que o mesmo se dá através de uma construção predominantemente plástica do sentido.

“*uma picada, como uma flecha*” que parte da cena para atingi-lo. Já o segundo sendo da ordem do que está posto em cena objetivamente, que revela a intenção do fotógrafo.

O filme de Kubrick nos mostra o mundo do modo que as artes plásticas o viram. Melhor ainda, do modo como os pintores, certos pintores, quiseram nos dizer como aquele mundo foi visto. Ao lidar com registros palpáveis, com vestígios reais de como uma vez foi vista e narrada uma certa realidade, e ao conseguir reconstruí-la através de um novo aparato técnico capaz de reproduzir efeitos próprios de outra linguagem, Kubrick realiza um filme-emblema da inegável intertextualidade do cinema.

Já que nossa hipótese leva a crer que a sensação de verossimilhança que emerge de *Barry Lyndon* está instalada na forma com que representa plasticamente o mundo daquele tempo, revelou-se inevitável remetermo-nos diretamente ao que era vigente na pintura do fim do século XVIII, principalmente na França. Mais precisamente, a partir do desenvolvimento das noções de “pitoresco” e da pintura paisagística de Lorrain e Gainsborough, Turner e Constable (mais deste que daquele), até o Realismo de Corot e Courbet – que vão todos desembocar no Impressionismo – o que imperava era a busca pela mais fiel correspondência visual possível em relação à realidade.

Era um momento em que a arte buscava um equilíbrio entre sentimento e natureza através da nitidez e da construção plástica do real captado pelo olhar. (ARGAN,p.33) O forte sentido de realidade presente em todo o filme, acreditamos, é decorrente dessa mesma busca por uma acuidade da representação visual, característica do pensamento da arte daquele tempo.

“**Turner** (...) teve visões de um mundo fantástico, banhado de luz e resplendente de beleza; mas em vez de calmo o seu era um mundo cheio de movimento, em vez de harmonias singelas, exhibia aparatoso deslumbramento. (...) Os seus melhores quadros nos proporcionam uma concepção da força da natureza em seus momentos principalmente românticos e sublimes.

(...)

As idéias de **Constable** eram muito diferentes. (...) Não que ele deixasse de admirar os grandes mestres do passado, mas queria pintar o que via com os seus próprios olhos – não com os de Lorrain. Poderíamos dizer que ele

continuou onde Gainsborough tinha parado. Mas mesmo Gainsborough selecionara motivos que, pelos padrões tradicionais, eram pitorescos. Olhara ainda a natureza como um cenário aprazível para cenas idílicas. Para Constable todas essas idéias eram de somenos importância. **Queria tão-somente a verdade.**” (GOMBRICH: pp.492-4)

Decerto, não há grande novidade em perceber que o sentido neste filme é ditado por um “comportamento” predominantemente plástico, pictórico. Não são truques da montagem, nem usos de câmera subjetiva ou de formas de narração polifônica, por exemplo, as marcas discursivas mais expressivas em *Barry Lyndon*. Mas sim o modo como a luz e o cromatismo se inscrevem na tela a cada nova cena; a invasão e a predominância da presença expressiva de luzes, sombras e cores. Entretanto, como toda obra-prima, o contato com essa experiência visual se dá de forma sutil, velada, quase subterrânea. É preciso olhar muito de perto para trazê-la à superfície. E este é um dos desafios desta pesquisa.

A busca pela fidelidade do modo como um tempo é visto por quem o vive – e, neste caso, o sucesso dessa arriscada experimentação – transporta o espectador diretamente para a crença na possibilidade real daquilo que não é mais que encenação. Mas, afinal, essa é uma busca da pintura.

“É na relação com a luz que se percebe melhor o paradoxo plástico do cinema: vítima de sua tecnicidade, ele apreende bem demais a luz, sem trabalho, para saber, de saída, trabalhá-la. Fazer da luz um material plástico é, em pintura, uma necessidade: o pintor mais naturalista não pode esgotar seu tratamento da luz em efeitos de realidade; é, no filme, uma decisão deliberada e difícil.” (AUMONT: pp.179, 181)

Com seu *Barry Lyndon*, Kubrick parece conseguir uma união quase utópica, nos termos de Aumont: “*Compor o conjunto de um quadro em termos de cores é ainda, portanto, no cinema, e com exceção de casos excepcionais, da ordem da utopia, se não*

do aleatório.” (AUMONT: p.187). Como tentaremos demonstrar, nosso objeto usa a linguagem plástica a serviço do cinematográfico para consolidar um certo efeito de realidade que, afinal (não se pode esquecer), é a tônica da obra literária que o origina.

Capítulo I

Enquadramento teórico

Conceitualmente, esta pesquisa apóia-se em pelo menos dois pontos balizadores: nas teorizações acerca de processos intersemióticos e nas investigações em torno dos efeitos de realidade que tanto ocuparam teóricos e artistas do cinema e das artes plásticas – o que, de resto, consiste no *corpus* deste trabalho.

Isto, ao menos de saída, nos oferece as bases para construir uma metodologia apoiada em algumas teorias estéticas que se preocuparam em elaborar um método de análise para as artes visuais, e na Semiótica – aqui considerada conforme a concepção de Charles Sanders Peirce –, naturalmente pelo seu próprio caráter de organização metodológica do pensamento científico, mas também por estarmos tratando da observação de um fenômeno intersemiótico.

No que concerne à construção de uma metodologia, logo nas primeiras linhas de *Significado nas artes visuais*, Erwin Panofsky traça com clareza um modelo simples e didático para um exercício de observação do sentido nas artes que muito nos interessa.

A saber:

“Perceber a relação da significação é separar a idéia do conceito a ser expresso dos meios de expressão. E perceber a relação de construção é separar a idéia da função a ser cumprida dos meios de cumpri-la.” (1955: 24)

A seguir, ele define obra de arte partindo da distinção clássica entre objetos práticos e objetos conceituais – mas já ressaltando de saída que obras de arte podem carregar as duas intenções – para então chegar à noção de *conteúdo*, que diz respeito primariamente a esta pesquisa, uma vez que...:

“(…) quanto mais a proporção de ênfase na idéia ou forma se aproxima de um estado de equilíbrio, mais eloqüentemente a obra revelará o que se chama de conteúdo. Conteúdo, em oposição a tema, pode ser descrito nas palavras de Peirce como aquilo que a obra denuncia, mas não ostenta.” (1955: 33)

O método de Panofsky constitui-se de um percurso em três etapas hoje já largamente incorporado ao universo das análises de sentido em artes visuais, e que sem dúvida funciona como um passo inicial operativo para qualquer investigação desta natureza.

Em um primeiro momento, dá-se a constatação imediata da obra como um dado sensório. Panofsky denomina esta etapa de “descrição pré-iconográfica”. É o momento da impregnação, da manifestação da obra em seu caráter puramente qualitativo.

A etapa seguinte consiste na operação inevitável que se inicia quando nos pomos em contato com uma obra visual: a tentativa de leitura objetiva do que está diante de nossos olhos, ou sua leitura imanente. Este momento será chamado por Panofsky de “análise iconográfica”. Trata-se da varredura dos dados observáveis, constatação do que se apresenta aos olhos como referência a algo existente, obviamente condicionada pelo repertório individual de cada leitor e pela cultura na qual está colocada.

Finalmente, passa-se ao levantamento das hipóteses para uma interpretação mais aprofundada, interrelacionando-se os dados da própria obra com outros fatos, teorias, conceitos e, mesmo, outras obras ou tendências artísticas, além das recorrências estilísticas do autor. É o momento chamado por Panofsky de “interpretação iconológica”.

Naturalmente, este não é um processo linear, no qual cada etapa sucede a outra no tempo e no espaço. Elas não se dão de forma isolada, nem tampouco são realizadas até o esgotamento. Há sobreposições e dominâncias.

Contudo, este é um percurso que se impõe quase que espontaneamente em uma investigação como a que aqui se apresenta. Ou, melhor dizendo: não passa, na verdade, de uma teorização que segmenta e verbaliza o que não é senão a própria experiência estética e que em muito se refere à própria tripartição do signo, tal como formulada por Peirce, nas suas categorias de primeiridade, secundidade e terceiridade que estão na base de todas as suas classificações sýgnicas.

Aliás, as etapas formuladas por Panofsky e as categorias peirceanas não só apresentam analogias evidentes como também legitimam a descoberta de Peirce quanto à estrutura de todo e qualquer pensamento, científico ou não. Mesmo numa análise comparativa bastante superficial já é possível perceber com clareza a adequação desta aproximação. O momento da descrição pré-iconográfica, do contato com a obra enquanto qualidade existente, refere-se diretamente ao “quali-signo” peirceano, ou seja, signo que se apresenta em seus aspectos qualitativos sendo capaz de produzir qualidade de sentimento; a obra em sua “primeiridade”. Na análise iconográfica, o que se estabelece é a relação entre o que se vê e o repertório previamente adquirido para que surja uma reação, uma leitura. Ora, é a própria definição do “sin-signo”, signo que se apresenta como existente no espaço e no tempo; ou a obra em sua “secundidade”. E, finalmente, o momento da interpretação iconológica é o momento da “semiose” propriamente dita, quando a mente interpretadora faz brotar o sentido, dando vida a um novo signo. É estritamente o entendimento que Peirce quis dar ao “legi-signo”, ou “terceiridade”.

Naturalmente, nos deteremos predominantemente nos aspectos da terceira fase deste percurso – a da interpretação iconológica –, pois é ela que dá conta das análises de artes visuais e de fenômenos intersemióticos, aqui estabelecidos pelo próprio caráter de hibridismo da linguagem cinematográfica e, mais ainda, pelo objeto da pesquisa: a

relação cinema e pintura. É nesta etapa que, de acordo com Peirce, se instala a consciência dos fenômenos e, portanto, a mediação, que é no que estamos interessados, já que somente por ela é que temos acesso à assim chamada realidade. (SANTAELLA: 1992; 2004)

Para além de Panofsky e Peirce, indiretamente, há ainda uma outra referência fundamental para a formulação de uma compreensão do sentido em obras plásticas. Trata-se da contribuição de Rudolf Arnheim em *O Poder do Centro*. Nele estão postas as bases para a visualização de forças atuantes que determinam valores, pesos, movimentos e efeitos localizáveis em representações plásticas. Em larga medida, a leitura que fazemos dos quadros e das seqüências cinematográficas integrantes do *corpus* deste trabalho deverá beneficiar-se destas noções.

Arnheim estabelece um parâmetro para a análise do sentido em obras de arte baseado na distinção de dois sistemas de forças atuantes e em interação em uma composição visual, cada um com maior ou menor poder de influência: a “centricidade” e a “excentricidade”. A partir da delimitação de vetores que empurram para fora ou puxam para dentro de um ou vários centros os elementos da composição – e, conseqüentemente, o olhar do observador (indicando, portanto, a orientação do sentido) – surge, segundo ele, o caminho para a compreensão do conteúdo em uma obra de arte.

A relevância da proposição metodológica de Arnheim é fundamental para esta pesquisa, visto que a hipótese que mais adiante queremos verificar é a de que o filme *Barry Lyndon* produz sentido de forma predominantemente plástica. Assim, nosso olhar para ele será semelhante ao de um investigador da pintura imbuído do método de interpretação proposto por Arnheim.

A pertinência deste enfoque parece ganhar confirmação nas últimas linhas de *O Poder do Centro*, o autor nos dá a motivação necessária para incorporarmos seus preceitos:

“A relação entre a complexidade da obra completamente realizada e a fórmula visual mais abstrata da sua essência revela a extensão plena do seu significado. O estudo da composição é dedicado a esta revelação.” (2001:282)

Por fim, a contribuição que melhor nos aproxima de nosso objetivo consiste na farta observação crítica sobre a história da produção dos efeitos de verossimilhança nas Artes Plásticas feita por Ernst Gombrich em *Arte e Ilusão*. No primeiro capítulo deste livro, Gombrich descortina os “limites da semelhança” aos quais as artes visuais estiveram submetidas ao longo do tempo. Ao referir-se às tentativas de reprodução fiel do real usa os mesmos termos propostos por Roman Jakobson, tradução ou transposição – com a diferença que Jakobson nos falaria de tradução intersemiótica.

“O fotógrafo que quiser o melhor resultado possível de um instantâneo tirado num dia de chuva terá de experimentar com diferentes exposições e diferentes qualidades de papel. Se isso é exato no que diz respeito a essa humilde atividade, com muito mais razão se aplica à do artista.

Porque o artista também não pode transcrever o que vê. Pode apenas traduzi-lo para os termos do meio que utiliza. Também ele tem as mãos atadas pela gama de tons que seu veículo lhe pode dar.” (1995:39)

Voltaremos a este ponto mais adiante já que reservamos ao próximo capítulo uma abordagem mais apurada sobre esta questão – obviamente, dentro do recorte que nos interessa: o realismo consciente de que é efeito na pintura paisagística do século XIX.

Já no que diz respeito aos métodos para a análise propriamente fílmica, difícil é filtrar a literatura referente para se extrair uma metodologia coesa e eficaz. Chegamos, contudo ao denominador comum de que toda pesquisa que se presta a investigar um

filme precisa, primariamente, de uma metodologia pragmática de leitura e detecção de elementos estéticos específicos da linguagem cinematográfica (e daquele filme precisamente). Naturalmente, nossa investigação não ficou à margem desta necessidade.

Para supri-la, encontramos nas contribuições de Noel Burch, em *Práxis do cinema*, e de Ismail Xavier, em *O discurso cinematográfico*, um esteio satisfatório e de complementaridade mútua. Em ambos os casos, o que se vislumbra como percurso para este tipo de tratamento consiste na análise do filme em suas partes esteticamente indivisíveis, para então extrair suas funções significantes (gerais e específicas, em ação na obra) e, adiante, refazer a teia que tece o sentido na dinâmica de inter-relacionamento destas partes. Ademais, não é nada diferente do método proposto por Panofsky.

Tal é o objetivo da “análise fílmica” proposta para o quarto capítulo deste trabalho. Ao retrazar a “teia do sentido”, especialmente aquela resultante da inscrição da luz neste filme, a intenção residiu em assinalar uma dominância dos processos de produção de sentido semelhantes aos da pintura realista. Como é possível constatar adiante, a medida em que as cenas são descritas e analisadas, a inter-relação emerge fácil e inevitavelmente.

Dando um passo adiante, encontramos Jacques Aumont, em dois de seus livros: *A Imagem* e *O olho interminável – Cinema e Pintura*. Neste último, inteiramente dedicado à observação dos pontos de encontro entre o cinema e a pintura, Aumont nos fornece os dados cruciais para uma análise robusta e qualificada das inter-relações entre as duas linguagens, cujas bases já haviam sido bastante exploradas em *A Imagem*, mas sem o recorte pictórico-cinematográfico.

Da geometria espectral às bordas do quadro, passando pela *mise en scène*, ou ainda pela questão – fundamental – das formas de representação de tempo e espaço ao

longo da história da arte ocidental, em *O olho interminável* Aumont atesta o que não é difícil suspeitar: o diálogo entre cinema e pintura é bem mais eloquente do que se possa pensar à primeira vista.

“Olhar a natureza tal como ela é, isso se aprende. A questão não é a de uma objetividade qualquer: nada mais irreal, em um certo sentido, do que os arco-íris de Constable, as nuvens de Dahl ou Delacroix, para não falar de Turner. (...) Aprender olhando, aprender a olhar: é o tema, também gomblichiano, 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 o do cinema.” (2004: 51)

Dentre tantas aproximações, aqui interessa-nos mais especificamente a que se refere às tentativas da pintura de dar conta do impalpável, do invisível, e como o cinema tentou reproduzi-las. Referindo-se a Godard, Aumont fundamenta nossa hipótese interpretativa.

“Figurar o ar, a atmosfera, (...), a luz, dar conta desses fluidos misteriosos (...) foi uma das obsessões da pintura até o momento em que, com o impressionismo e, sobretudo com Cézanne, a lógica da sensação toma conta de tudo e permite enfim pintar com um mesmo movimento, tanto as coisas “definidas” quanto esse “indefinido” que as rodeia e as liga.

(...)

Essa fabricação da sensação, do “sentimento”, é precisamente o que atua no impressionismo, mas também em Velázquez ou em Turner, que participam exatamente da mesma lógica da recomposição: obter, a partir de elementos que tomados individualmente são falsos, uma sensação verídica, uma “verdade”. Que tal veracidade, essa verdade, não seja a mesma para todos os pintores, isso é certo: entre a autenticidade da impressão e a “verdade em pintura” mais radical – uma verdade essencial sobre o objeto –, prometida por Cézanne, há um mundo. (...) O que importa é fazer o filme seguir seu próprio sentido, o de uma preocupação reconhecida e consciente do visual em todos os seus estados, coisas e “entre-as-coisas”.” (2004:226)

Também a respeito destas inter-relações entre Cinema, Vídeo e Fotografia, Raymond Bellour, como Aumont, refere-se ao espaço **entre** as diversas linguagens visuais – daí o título do livro: *Entre-Imagens*³ – ou, no que ele mesmo vai chamar de “passagens”. A relação com a pintura não está posta explicitamente, mas pode sem dificuldade ser evocada.

“Passagens (com relação ao que me interessa) aos dois grandes níveis de experiência que evoquei: entre móvel e imóvel, entre a analogia fotográfica e o que a transforma. Passagens, corolários que cruzam sem recobrir inteiramente esses “universais” da imagem: dessa forma se produz entre foto, cinema e vídeo uma multiplicidade de sobreposições, de configurações pouco previsíveis.” (1997: 14)

Mas, note-se ainda, a idéia de “passagens” entre cinema e pintura a que este trabalho se remeterá constantemente é devedora, também, de desenvolvimentos propostos por Nelson Brissac Peixoto em dois artigos presentes a nossa bibliografia. Num primeiro: *Passagens da Imagem: Pintura, Cinema, Fotografia e Arquitetura*⁴, ele diz:

“Nem perto nem longe, nem passado nem presente. Mas entre uma coisa e outra. Aqui e lá, no filme e na arquitetura, na pintura e na TV. Entre o real e o imaginário, o figurativo e o abstrato, o movimento e o repouso. Entre o visível e o invisível. A paisagem contemporânea é um vasto lugar de passagem.” (1993: 237)

Num segundo, *Cinema e pintura: a pintura, a fotografia, o cinema e a luz*⁵, voltando ao mesmo entrecruzamento, afirma:

“O visual pode ser o nome deste inesperado desvelamento que nos invade de repente, uma vez a cada dez mil tomadas de cena, trazendo uma emoção: a de uma frágil e instável presença de seres e coisas na tela. Algo

³ BELLOUR, Raymond, *Entre-Imagens*, São Paulo, Papirus, 1997.

⁴ IN: *Imagem Máquina*, André Parente (Org.), 1993.

⁵ IN: *O cinema no século*, Ismail Xavier (Org.), 1996.

ocorre que torna misteriosamente presente aquilo que até então era meramente visível. Nestes momentos, aquele ator, aquele céu, aquela árvore tornam-se efetivamente coisas que respiram nesta terra e, por segundos, esta sensação de vida é capaz de chegar até nós.” (1996: 298)

Esta noção de “passagem” pede o esclarecimento dos dois pontos teóricos fundamentais que, como já foi dito, alicerçam nosso interesse no filme de Kubrick.

O primeiro refere-se ao caráter de hipertrofia do fenômeno intertextual, ou da tradução intersemiótica, como a concebe Roman Jakobson. Em *Linguística e Comunicação*, referindo-se estritamente aos signos verbais, Jakobson define a tradução intersemiótica ou transmutação como a “*interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais*”. E, um pouco mais adiante, ao versar sobre a intradutibilidade da poesia (e porque não pensar em poesia visual?), ele abre o caminho para o entendimento que nossa pesquisa busca extrair da natureza do fenômeno intersemiótico em *Barry Lyndon*:

“(...) a poesia, por definição, é intraduzível. Só é possível a transposição criativa: transposição intralingual – de uma forma poética a outra –, transposição interlingual, ou, finalmente, transposição inter-semiótica – de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura.” (1995:72)

Um pouco mais tarde, Julio Plaza desenvolveu essa questão. Em *Tradução Intersemiótica*, ele começa por generalizar o fenômeno como próprio à estrutura do pensamento que, inevitável e invariavelmente, traduz signo em signo. Mas é ao se referir à incompletude do signo estético que Plaza chega onde nos interessa. A saber: dada a condição de impossibilidade de tradução estética só é possível pensar em intersemiose nas artes como uma transcodificação criativa.

Citando Octavio Paz, Plaza resume: “tradução e criação são operações gêmeas”. Ou, para Valéry, a tradução poética consiste em “produzir com meios diferentes efeitos

análogos”. Por fim, Plaza, com o auxílio de Décio Pignatari, arremata a idéia de intersemiose estética como tradução criativa:

É assim que, embora a tradução seja transparente, pois que não oculta o original nem lhe rouba a luz, não obstante todo tradutor tem o desejo secreto de superação do original que se manifesta em termos de complementação com ele, alargando seus sentidos e/ou tocando o original num ponto tangencial do seu significado, “para depois, de acordo com a lei da fidelidade na liberdade, continuar a seguir seu próprio caminho” que seria o da tradução criativa (...). (1987:30)

O segundo ponto teórico fundamental para nosso trabalho, conseqüência e resultado do primeiro, refere-se a este intenso efeito de realidade, poderoso efeito de verossimilhança, que emerge e impregna o resultado plástico alcançado, principalmente, pela direção de fotografia em *Barry Lyndon* (e, talvez, nele resida o que eleva este filme à condição de obra-prima).

Diferente da impressão de realidade própria do cinema, comumente atribuída à presença do movimento e tridimensionalidade que tanto ocupou investigações teóricas – como as de Eisenstein, Metz, Morin e Deleuze – o que surge como resultado do rebuscamento fotográfico no filme de Kubrick é um efeito distinto de real, uma sensação de que tudo aquilo, de fato, aconteceu, naquele tempo, curiosamente, em descompasso com a inverossimilhança da narrativa diegética.

Cabe aqui utilizar a distinção entre “impressão de realidade” e “efeito de real” proposta por Aumont & Marie no *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. O verbete que descreve o primeiro termo distingui-o como um “fenômeno psicológico” no qual os filmes são “reconhecidos como particularmente críveis” (2003:165). Já no que concerne o “efeito de real”, há de antemão a preocupação de distingui-lo do que alguns chamam de “efeito de realidade”. Temos, assim que:

O efeito de realidade designa o efeito produzido em uma imagem representativa (quadro, fotografia, filme), pelo conjunto dos indícios de analogia; tais indícios são historicamente determinados; são, portanto, convencionais (“codificados”, diz Oudart).

(...)

O efeito de real designa o fato de que na base de um efeito de realidade suposta suficientemente forte, o espectador induz um juízo de existência sobre as figuras da representação e lhes confere um referente no real; dito de outro modo, ele não acredita que o que vê seja o próprio real (não é uma teoria da ilusão), mas sim que o que ele vê existiu no real. (2003:92)

Também neste dicionário encontramos uma boa síntese das referências que abordam a questão da intertextualidade sobre o prisma da análise cinematográfica. O verbete “intertexto” explica:

Termo de narratologia e de teoria do texto que designa a relação que diferentes enunciados entretêm entre si. A teoria literária do século XX, no rastro de Mikhail Bakhtin e de sua noção de dialogismo (pluralidade de vozes narrativas em uma mesma obra), considerou, de fato, com frequência, que um texto novo se relaciona com obras anteriores, em modos variáveis que incluem a citação, o plágio, a paródia, o pastiche. “Sob o texto, há sempre, explícita ou implicitamente, textos, lacunares, fragmentários, difusos, precisos, alusivos.” (Julia Kristeva). (2003:170-1)

Ainda sobre esses termos, algumas contribuições de Roland Barthes também influenciaram diretamente nossa pesquisa. Em um artigo, hoje bem conhecido, intitulado “O efeito de real”, recolhido em *O rumor da língua*, Barthes credits ao que chama de obsessão dos realistas pelo “pormenor inútil” a denúncia de uma pretensão ao real tal qual, despido de significado. O termo refere-se à criação de um sentido de realidade que emerge de pequenos detalhes descritivos (ele refere-se à literatura) que costumam passar despercebidos pelas análises textuais clássicas. Para este objeto, parece possível pensar que estes “pormenores carregados de sentido” encontram-se nas

inscrições de luz e de cores (plasticidade) tão bem definidas de *Barry Lyndon*. São aqueles detalhes de que quase não nos damos conta e que não querem dizer muito além do que denotam que, no somatório final, vão carregar de “sentido de real” o texto, a obra.⁶

Em outro artigo, Barthes também sintetiza com clareza a noção de intertextualidade que remete diretamente à idéia aqui colocada anteriormente como “passagem” ou espaço “entre”. Ele diz:

"O intertexto, que não é – cabe repetir – a bancada das "influências", das "fontes", das "origens", diante da qual se poria uma obra, um autor, é, muito mais amplamente e em nível bem diferente, o campo em que se realiza o que Sollers chamou soberbamente e de modo indelével de *travessia da escritura*: é o texto na medida em que atravessa e é atravessado". (2005: 142)

Mais por fadiga e por necessidade didática que por real esgotamento do estado da arte, este é o panorama teórico sobre o qual nos apoiamos para dar continuidade a esta análise.

⁶ Barthes, “O efeito de real”, IN: *O rumor da língua*, p.164.

Capítulo II

O efeito de realidade na pintura paisagística do século XIX

Tendo posicionado nosso foco de análise na relação intertextual entre linguagem plástica e cinematográfica no filme *Barry Lyndon*, o passo a seguir neste percurso é o de investigar quais as referências plásticas dominantes no resultado visual do filme com base na própria experiência estética – portanto, abdutivamente, nos termos de Peirce (SANTAELLA:2004) – e verificar, numa perspectiva histórica e estética, se a relação se estabelece de fato.

O ponto de partida para a construção da ponte que vai ligar *Barry Lyndon* ao referencial pictórico que destacamos a seguir foram as próprias afirmações do diretor de que queria que seu filme fosse visto como viram o mundo as pessoas que viveram naquele tempo.⁷

De fato, na tentativa de justificar seu extremo rigor técnico na captura fotográfica do filme, de saída, Kubrick revela a mesma intenção que ocupou os pintores realistas da virada entre os séculos XVIII e XIX. Principalmente influenciados pelas idéias revolucionárias do pintor inglês John Constable, uma série de artistas europeus passou a renegar a ditadura das escalas e dos esquemas de representação pictóricas pré-concebidos, ainda herança da perspectiva renascentista.

De modo gradativo e não exatamente linear, essa busca geral pela “verdade visual” – a mesma da qual se imbuiu Stanley Kubrick – foi dando corpo a um movimento que ficou conhecido como Realismo.

Na origem do movimento encontra-se a enorme impressão suscitada no ambiente artístico parisiense pela exposição dos pintores ingleses; Constable, especialmente, aparece como o típico artista “moderno”, que enfrenta a

⁷ Essa informação é encontrada com frequência em críticas e matérias sobre o filme e também está presente no documentário *Stanley Kubrick – A life in pictures* (lançada apenas em DVD), confirmada por sua esposa, Christiane Kubrick, e por produtores do filme.

realidade de modo direto, livre de esquemas preconcebidos. Surpreende, acima de tudo, a novidade de sua técnica: rápida, larga, brilhante, resoluta, tão precisa que dá a impressão de se distinguirem as folhas da árvore, em que olhando-se melhor, se vêem apenas manchas coloridas. Evidentemente, o valor que Constable procurava não era a precisão, mas a “justeza” dos tons de cores e suas relações. (...) A mancha em si não representa senão a impressão súbita experimentada diante do verdadeiro, numa condição específica de lugar, tempo, luz. (ARGAN,1992:60)

Diferentes historiadores da arte nos mostram que o impacto da revolução provocada por Constable encontrou eco, principalmente, no trabalho de alguns artistas franceses que logo se destacaram como expoentes do realismo. Um deles, Gustave Courbet acabou ficando conhecido como fundador do movimento.

O pintor que deu um nome a esse movimento foi Gustave Courbet.(...) Seu “realismo” iria marcar uma revolução na arte. Courbet queria ser unicamente discípulo da natureza. Até certo ponto, seu caráter e programa assemelhavam-se aos de Caravaggio. **Ele não queria formosura, queria verdade.**

(...)

A deliberada renúncia de Courbet a feitos fáceis, e **sua determinação de representar o mundo tal como o via**, estimularam outros a rejeitar o convencionalismo e a seguir apenas sua própria consciência artística. (GOMBRICH, 1999:511)

Herança da desilusão característica do romantismo, a idéia central do Realismo de Constable e Courbet estava expressa nas primeiras linhas de um dos livros do filósofo e poeta Novalis: “*Nós buscamos, acima de tudo, o Absoluto, e sempre encontramos apenas coisas*”. Conforme nos diz James Malpas, em seu breve, mas apurado, apanhado de todas as manifestações do movimento realista ao longo dos dois últimos séculos⁸, a

⁸ MALPAS, James. **Realismo**. São Paulo, Cosac&Naify Edições, 2001.

convicção de Courbet de que “as coisas como elas são” deveriam ser o tema da pintura fizeram dele o artista porta-voz do Realismo.

“Sua proposta era a de que o artista deveria deixar as “coisas” e sua aparência se sustentarem por si mesmas, ao contrário do que ocorrera na prática acadêmica do século XIX, quando o objetivo histórico, a moral, o sentimento ou a “história” da pintura determinavam o aspecto visual das obras.” (MALPAS, 2001:9)

É possível que Constable seja a primeira e mais declarada referência em *Barry Lyndon*. Boa ilustração disso é que em diversas cenas do filme percebe-se uma certa importância delegada aos aspectos das nuvens em um céu que toma boa parte da tela. Seus desenhos, volumes, cores e densidades se sobressaem em planos gerais, inicialmente estáticos e que logo a seguir movimentam-se em *zoom-out*, como no caso da **seqüência 10** (descrita e analisada no quarto capítulo) que começa e termina com cenas marcadas pela grandiloqüência de nuvens carregadas e coloridas no céu.

Este único aspecto já nos remete diretamente a vários dos quadros de Constable, dentre os quais destacamos *Old Sarum*, *The stour valley from Higham*, *The lock at Dedham* e *Wivenhoe Park, Essex* (**Anexos 2 a 5**). Em todos eles, as nuvens são grandes massas volumosas e coloridas, normalmente em tons escuros. O céu domina o espaço plástico, adquire colorações diversas e mistas, exercendo peso sobre a superfície.

Alguns quadros de Courbet também estabelecem uma forte relação com este filme, fundamentalmente, em dois aspectos: a preocupação com o registro de diferentes colorações do céu e a preferência por pontos de vista panorâmicos de paisagens onde céu e natureza têm mais destaque que a presença humana, como observado nas **seqüências 10, 16 e 17** (ver capítulo IV).

Dentro deste recorte, relacionamos três obras mais emblemáticas: *Damas del pueblo*, *La vendimia en Ornans* e *El breme en Puits Noirs* (**Anexos 6 a 8**). O primeiro

reflete bem o império da paisagem sobre a *mise-en-scène* tão comum nas cenas externas deste filme. No segundo, apesar de o céu ocupar menos de um terço da tela, chama a atenção o azul escuro que aí foi empregado em contraste com nuvens alaranjadas. A escala de proporção entre a árvore e as pessoas só confirma a preferência pela expressividade da paisagem. No terceiro, dois aspectos endossam a utilização da luz como criadora do “efeito de real” ao qual passaremos a nos referir com mais propriedade adiante: a) a coloração indefinida do céu, oscilando entre tons de azul, amarelo e laranja, como que numa simulação da variância da percepção visual quando interferida pela incidência da luz solar, e b) a simulação desta luminosidade “irregular” na variedade de tons que colorem as copas das árvores, indo do verde mais escuro ao amarelo quase laranja.

Outro francês que se dedicou com veemência à empreitada inaugurada por Constable foi Jean-Baptiste-Camille Corot.

“Tal como Constable, Corot começou com a determinação de transmitir a realidade o mais verdadeiramente possível.” (GOMBRICH, 1999:507)

A relação deste pintor com *Barry Lyndon* chega ao ponto de vários de seus quadros parecerem receber citação explícita ao longo da película. Há uma recorrência de pontos de vista, em várias cenas de abertura de seqüência, que parecem resultar de uma câmera posicionada por detrás de árvores, galhos e arbustos, de cujo ângulo é possível ver uma paisagem natural em primeiro plano, um lago ou um campo ao meio e uma construção ao fundo (**ver seqüências 16 e 26**). Este é um tipo de composição recorrente em todos os cinco exemplares que destacamos: *Ville D’Avray, Nantes, Nantes – A catedral vista através das árvores, Le moulin de Saint-Nicolas-les-Arras e L’Étang à l’arbre penché* (**Anexos 9 a 13**).

Mais tarde, juntamente com Millet, Troyon e Rousseau, Corot fez parte de um pequeno movimento que interessa igualmente a esta pesquisa e que ficou conhecido como Escola de Barbizon.

“Durante a Revolução de 1848, um grupo de artistas reuniu-se na aldeia francesa de Barbizon para seguir o programa de Constable e observar a natureza com novos olhos.” (GOMBRICH, 1999:508)

Os “pintores de Barbizon”, como ficaram conhecidos, levaram ao extremo a proposta realista de Constable, aventurando-se, florestas adentro, na intenção de investigar com rigor e reproduzir com fidelidade o modo como a luz penetrava e era refletida por entre as árvores. Também foram eles os responsáveis por trazerem para a pintura daquele tempo o interesse pelo tema da vida campesina como algo belo e visualmente rico.

Influenciados por Constable, que pintava cenas reais, em vez de imaginadas, um grupo de pintores de paisagens conhecido como Escola de Barbizon, trouxe um frescor semelhante para a arte francesa. A partir de 1830, pintaram ao ar livre perto da aldeia de Barbizon. Os nomes mais famosos associados a essa escola foram Millet e Corot. (STRICKLAND, 1999:84)

Principalmente pela correlação de temáticas e intenções pareceu-nos inevitável reportar esta pesquisa a algumas das obras deste grupo, especialmente a alguns trabalhos de Millet e Diaz de la Peña.

O primeiro ficou conhecido pela importância que deu ao tema dos camponeses em suas atividades braçais, legitimando, com seus belos quadros, suas existências. Trata-se de uma temática tipicamente realista que pode ser encontrada ao longo de toda a primeira parte do filme de Kubrick, enquanto acompanhamos Redmond Barry em suas cavalgadas por campos e vilarejos da Inglaterra, França, Alemanha e Holanda. Em diversos momentos, ao fundo, ou cortando a cena, notamos a presença de camponeses

em suas tarefas agrícolas e pastorais (**ver seqüências 16 e 17**). A composição visual destas cenas lembra o tema – e o modo de enxergá-lo – eternizado por Millet em obras como *Las Espigadoras*, *Peasant spreading manure* e *Planting potatoes* (**Anexos 15 a 17**).

Menos conhecido, o espanhol Diaz de la Peña fez um interessante estudo sobre as formas e cores que a luz solar assumia ao penetrar na floresta de Fontanebleau (**Anexos 18 e 19**). Ainda que indiretamente, é possível encontrar ali uma inspiração para os reflexos coloridos da luz que penetra por entre as clareiras da floresta na seqüência em que Barry é abordado pelo ladrão profissional Captain Feeney e seu filho (**seqüência 10**).

Em suma, o que interessa aqui apontar é o fato de que para este grupo de pintores – conforme observamos em seus históricos e relatos de intenções – a preocupação com a criação de um estilo que desse conta da realidade que se apresentava aos olhos com o máximo de verossimilhança foi a principal motivação. Ora, como já foi dito, trata-se de uma inquietação da mesma ordem da que ocupou o diretor de *Barry Lyndon*.

Certamente Courbet, o artista porta-voz do realismo, estava convicto de que “as coisas como elas são” deveriam ser o tema da pintura. (...)

Sua proposta era a de que o artista deveria deixar as “coisas” e sua aparência se sustentarem por si mesmas, ao contrário do que ocorrera na prática acadêmica do século XIX, quando o objetivo histórico, a moral, o sentimento ou a “história” da pintura determinavam o aspecto visual das obras.” (MALPAS, 2001:9)

Contudo, é evidente que não é com declarações de intenções que pretendemos endossar a inter-relação estabelecida e aqui destacada entre estes quadros e este filme – há um abismo entre intenções e realizações, principalmente nas artes –, mas, sim, com o confronto entre tais obras e as seqüências selecionadas, como pudemos observar.

De fato, ao selecionar o *corpus* desta pesquisa a partir de cenas, predominantemente em planos gerais, de ambientes quase estáticos e ao ar livre, onde complexas colorações de céu e paisagem imperam sobre a *mise-en-scène*, a relação com o referencial pictórico aqui apresentado emergiu naturalmente. Foi assim que findamos por remeter nossa análise estritamente a exemplos da pintura realista paisagística, principalmente da primeira metade do século XIX.

Tal recorte justifica-se não apenas pela correlação direta de temas, e da óbvia contigüidade de tempo histórico, mas especialmente porque a pintura realista pitoresca é a que, provavelmente, mais se aproxima do cinema em seu próprio modo de fazer, pois busca rigorosamente a produção da ilusão de realidade – podemos falar em “efeito de real” – partindo primariamente da impressão da luz.

O pintor de paisagens tem ainda menos campo para a imitação literal. Lembremo-nos uma vez mais das dificuldades do fotógrafo. Se ele quiser que admiremos as belas cores do outono que fotografou na sua última viagem terá de nos levar à câmara escura onde exhibe seus diapositivos numa tela prateada. Só a luz do projetor, ajudada pela adaptabilidade de nossos olhos, lhe permitirá reproduzir a gama de intensidades de luz de que gozou na natureza. (GOMBRICH, 1995:40)

Ciente desta dificuldade de produzir uma imitação da realidade visual tal qual, Kubrick – sendo o fotógrafo genial que sempre foi – desenvolveu seu próprio aparato tecnológico para dar conta, justamente, de uma luminosidade o mais verdadeiramente possível.

O efeito de real em *Barry Lyndon*, referente à visualidade da Europa dos séculos XVIII e XIX, resulta de um amálgama bem-sucedido entre o referencial pictórico disponibilizado por estes pintores realistas desejosos de dar conta “com justeza” do mundo tal qual o viam e a possibilidade técnica, conquistada pela engenharia

fotográfica imaginada e desenvolvida por Kubrick, ao adaptar lentes de satélite à câmeras com diafragmas de maiores aberturas.

Nossa impressão é que os registros pictóricos que aqui indicamos como referencial plástico de *Barry Lyndon* funcionam como uma espécie de fundamento de uma lei que Kubrick parece ter seguido à risca: em artes visuais, é a luz que cria a sensação de realidade. Acreditamos que as telas aqui selecionadas sejam verdadeiras celebrações dessa descoberta.

“É, sobretudo, a impressão da luz, como sabemos, que depende exclusivamente de gradientes e não, como se poderia esperar, da vividez objetiva das cores. Sempre que observamos um forte e brusco aumento da vividez de um tom, nós o aceitamos como uma indicação de luz. Um quadro tipicamente tonal como Conselho a um jovem artista, de Daumier, recorda-nos esse fato básico. A mudança abrupta de tom introduz a luz do sol no sombrio interior do século XIX. Estude-se o engenhosos efeito da luz do dia jorrando pela clarabóia do Panteon, no sedutor quadro de Panini. Uma vez mais é o contorno nítido da mancha de luz que produz a ilusão.”(GOMBRICH, 1995:59)

Em resumo, nossa hipótese é que, munido de novas técnicas, Kubrick realiza, em pleno século XX, o desejo de boa parte dos artistas visuais do século anterior. Aliás, esta busca por uma representação realista do mundo impregnou todas as formas de expressão artística daquele tempo. O elogio ao tema da “vida como ela é”, da temática do cotidiano mundano passaria a ser chamado de Modernidade no célebre texto de Baudelaire.

“Certamente esse homem, tal como o descrevi, esse solitário dotado de uma imaginação ativa, sempre viajando através do grande deserto de homens, tem um objetivo mais elevado do que o de um simples flâneur, um objetivo mais geral, diverso do prazer efêmero da circunstância. Ele busca esse algo, ao qual se permitirá chamar de Modernidade; pois não me ocorre melhor palavra para exprimir a idéia em questão. Trata-se, para ele, de tirar da

moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório.” (BAUDELAIRE, 1996:24)

No limite, ao fazer *Barry Lyndon* da forma que faz, Kubrick eleva o cinema ao patamar que o poeta francês vislumbrava para a arte de seu tempo. Voltaremos a esta questão nas considerações finais.

Capítulo III

Sobre Barry Lyndon: do livro ao filme

Em 1975, o diretor Stanley Kubrick levava às telas do cinema de todo o mundo sua mais nova ousadia cinematográfica. Sete anos depois de sua epopéia futurista visionária (e milionária!) *2001 – Uma odisséia no espaço*, já não se esperava que ele ainda fosse capaz de se superar. Mas isso também não seria uma surpresa. Apesar do fracasso de público, seu décimo filme, *Barry Lyndon*, ficou longe de passar despercebido aos olhos mais sensíveis.

Os dados biográficos que resumimos a seguir só atestam o que a genialidade de suas obras também denuncia: o cinema era um destino inevitável para Kubrick. Mais ainda, se confrontados com as histórias pessoais do escritor, William Thackeray, e do próprio personagem, ao qual ambos deram vida, é possível pensar em um certo entrelaçamento que torna a tríade inseparável.⁹

Aos treze anos, Stanley Kubrick ganhou de seu pai uma câmera fotográfica. O presente definiria seu futuro: três anos mais tarde, o garoto de apenas dezesseis anos vendia para a revista *Look* uma foto memorável que capturava o sentimento geral da nação resumido no olhar de tristeza de um jornalista diante da manchete sobre a morte do presidente Roosevelt.

Seis meses depois, Stanley era contratado pela revista. A vocação para o cinema logo se revelou quando teve a chance de fazer algumas fotonovelas. Uma delas, narrando a rotina de um dia na vida do pugilista Walter Cartier, acabaria se transformando no argumento para o seu primeiro curta-metragem, *Day of the fight* (1950). Ainda que se trate de uma produção precária e amadora, várias do que serão

suas marcas estilísticas, também presentes em *Barry Lyndon*, já são identificáveis ali, como a presença de um narrador *off* e a recorrência de *zoom-outs*, planos fixos e *travellings* laterais – só para citar alguns detalhes recorrentes em seus filmes.

Apenas três anos após *Day of the fight*, Stanley Kubrick começava a escrever uma nova página na história do cinema, filmando seu primeiro longa-metragem, *Fear and Desire* (1953). A crítica especializada logo o apontou como um talento promissor, e foi isso que o permitiu seguir adiante – ainda que seu perfeccionismo o tenha levado a renegar essa primeira empreitada, classificando-a como “*um esforço intelectual feito de maneira muito imperfeita, pobre e ineficaz*”.

Com seus dois próximos filmes, *A morte passou por perto* (*Killer's Kiss*/1955) e *O grande golpe* (*The killing*/1956), Kubrick aperfeiçoou seu estilo e garantiu seu espaço na indústria cinematográfica, fundando a Harris-Kubrick Pictures Corporation, com o produtor James B. Harris.

No ano seguinte, a filmagem de *Glória feita de sangue* (*Paths of glory* /1957) leva Kubrick a cair nas graças do então mega-astro Kirk Douglas que, três anos depois, convida-o para assumir a direção de *Spartacus* (1960) sob um contrato milionário. Seu próximo filme, *Lolita* (1962) – adaptação do polêmico romance de Vladimir Nabokov, proibido em diversos países –, é uma demonstração do poder e da independência que Kubrick já havia alcançado. Esse filme também inaugura uma parceria muito bem-sucedida entre Kubrick e o ator Peter Sellers, que chega ápice com *Dr. Strangelove* (1964), no qual Sellers magistralmente interpreta três personagens ao mesmo tempo.

Com o visionário e ousado *2001: Uma odisséia no espaço* (*2001: A space odyssey*/1968) não se tem mais dúvidas da genialidade e da engenhosidade que Kubrick é capaz de alcançar em suas produções. Contudo, é mesmo com *Laranja Mecânica* (*A*

⁹ As informações biográficas e filmográficas foram retiradas da *Filmografia Completa*, escrita por Paul Duncan (Lisboa: Taschen, 2003) e do documentário *Stanley Kubrick: Imagens de uma vida*, lançado

clockwork orange/1971) que Kubrick consegue, mais uma vez, chocar espectadores do mundo inteiro. E, finalmente, em 1975, ele realiza *Barry Lyndon*.

De acordo com produtores e pessoas próximas, há muito ele já declarava seu interesse em filmar a história de Napoleão Bonaparte e só teria desistido da empreitada por não conseguir levantar financiamento suficiente para a grandiosidade que vislumbrava no projeto. Sem, contudo, desistir de um filme histórico, optou por filmar o clássico oitocentista *The Memoirs of Barry Lyndon*, obra que, na época de sua publicação (1844), elevou o escritor William Makepeace Thackeray a um nível de sucesso e prestígio comparável ao que gozava Charles Dickens.

Ambientado na segunda metade do século XVIII, o livro de Thackeray é uma espécie de autobiografia ficcional de um jovem ambicioso, sonhador e totalmente sem escrúpulos que, depois de uma desilusão amorosa, se aventura pela Europa, sem medir esforços para conquistar um lugar na alta sociedade. Acompanhamos suas desventuras de soldado e desertor a espião e golpista, até o casamento com a viúva rica que lhe empresta sobrenome e título. Porém, sua derrocada vem na mesma velocidade e intensidade de sua ascensão e Barry Lyndon termina sua saga tão ou mais desgraçado quanto a iniciou.

A história é típica do século em que, com a ascensão da burguesia européia, torna-se possível o fenômeno da mobilidade social e, portanto, ao menos nesse sentido, nada inverossímil. Além disso, o comportamento dissimulado e criativamente mentiroso do protagonista era um dado sócio-cultural comumente associado aos irlandeses (nacionalidade do personagem) que em muito fascinava Thackeray.¹⁰

Mais ainda, não só eram novidades as narrativas ficcionais em primeira pessoa, como também havia um fascínio declarado do escritor, naquele momento, por uma certa

apenas em DVD, postumamente.

tendência literária que legitimava a narração enganosa como não mais que uma hipótese de entendimento dos fatos. Thackeray influenciou-se bastante por este ponto de vista, acabando por se especializar neste engenhoso artifício narrativo, levado ao extremo nesta obra.

Na introdução da edição americana de *Barry Lyndon*¹¹, o professor de literatura inglesa da Universidade de Durnham, Andrew Sanders, levanta inúmeros dados sobre a trajetória do próprio Thackeray e possíveis fontes de inspiração para o livro – não só em outros livros como em relatos da vida real das cortes européias do fim do século XVIII – que só confirmam o potencial de verossimilhança da narrativa de *Barry Lyndon*.

No fundo, é exatamente a instalação desse contraponto que está em jogo na narrativa de Thackeray e – como se trata de mostrar neste trabalho – no realismo das imagens de Kubrick: haverá sempre um hiato entre como se vê e como se relata uma história, ou entre como ela é vista e como é vivida. A verdade é composta de todas as versões possíveis e nós – leitores, espectadores, contempladores de arte –, submetidos à versão de quem nos relata, decidimos que nível de confiança depositar a cada narrativa, com base nos índices de verossimilhança que sejamos capazes captar.

Nascido em Calcutá, em 1811, William Thackeray foi enviado à Inglaterra para ser educado como um cavalheiro. Depois de um casamento frustrado e tragicamente interrompido (sua esposa enlouqueceu) e de mal-sucedidas tentativas profissionais como jornalista, artista e advogado, Thackeray encontrou seu caminho como escritor publicando romances em série, sempre de natureza satírica, nas revistas *Fraser's Magazine* e *Punch*. O ápice de sua carreira veio com a publicação do clássico *Feira das Vaidades* (*Vanity Fair*, 1847-8), posterior a *Barry Lyndon*.

¹⁰ Este e todos os dados biográficos e críticos listados aqui são extraídos da introdução de THACKERAY, William M. **The memoirs of Barry Lyndon, Esq.** New York: Oxford University Press, 1984.

¹¹ *Op.Cit.*

Ainda assim, os principais elementos que definem o estilo de Thackeray já estão amadurecidos em *Barry Lyndon*: gosto pelo anti-heroísmo, fascínio pelo século XVIII e, principalmente, o uso do sarcasmo e da ironia. A narrativa sustenta por muito pouco tempo a impressão de que teremos um relato fiel e confiável das aventuras do protagonista. Logo fica claro que este narrador é dotado de um egocentrismo e uma auto-estima exacerbados que não encontram correspondência na forma como se desenrolam os fatos. A instalação da ironia está justamente nessa ambigüidade que vai aos poucos emergindo: o modo como o narrador nos relata os acontecimentos parece não estar em sintonia com o próprio conteúdo destes acontecimentos.

Na versão cinematográfica, Kubrick fez uma mudança crucial na estrutura narrativa de *Barry Lyndon* transferindo a voz principal para a terceira pessoa. O efeito causado pela presença deste narrador extra-diegético, de tom de voz solene e comentários sempre sarcásticos, além da instalação da ironia como chave principal da narrativa desde a primeiríssima cena, é o de um extremo poder de realismo depositado às imagens.

Delegando a esta voz externa o efeito de contraponto que é a tônica da história original, Kubrick conseguiu extrair essa obrigação das imagens, que adquirem então a função máxima de exalar deslumbramento e elegância, criando um descompasso gradativo e natural entre o que vemos e o que ouvimos, e deixando, assim, o diretor livre para esbanjar sofisticação e arrojo visual. Uma escolha crucialmente acertada que instala no filme o clima necessário para o sucesso desta adaptação. Mais uma vez, os próprios dados técnicos só comprovam o que a experiência também poderá detectar (como demonstramos no próximo capítulo): é a plasticidade das imagens em *Barry Lyndon* que nos leva a confiar nesta história como um dado, mais que curioso, possivelmente real.

Na vídeo-biografia de Kubrick¹², lançada logo após sua morte, um alto executivo da *Warner Brothers Association* conta que, na época do lançamento de *Laranja Mecânica*, recebeu um telefonema do diretor perguntando se os estúdios ainda possuíam um determinado modelo de câmera – a Mitchel BNC – que costumava ser usado para a retroprojeção. Diante da possibilidade de ainda existirem algumas no museu do estúdio, Kubrick se mostrou disposto a comprá-las. Mas estas lhes foram logo oferecidas pelo referido executivo, desavisado de seu inestimável valor por não serem mais fabricadas.

O motivo declarado por Kubrick para tão curioso pedido foram “razões sentimentais”. Mas a verdade é que aquelas câmeras possuíam um mecanismo que talvez permitisse incorporar-lhes as enormes lentes Zeiss - originalmente fabricadas para fotografia de satélite. Mais que anedótico, o fato teria conseqüências técnicas inestimáveis, como podemos atestar ao ver o filme, e indica que Kubrick já havia se antecipado em resolver a questão sobre como garantir a fidelidade ao principal elemento plástico do filme: a luz natural.

No mesmo documentário, o câmera de *Barry Lyndon*, Allen Daviau, assim descreve o que acreditava ser a intenção de Kubrick para este filme:

“Stanley queria fazer algo nunca feito antes, queria se inserir naquele século, naqueles cenários, naqueles personagens. Possibilitar que eles fossem vistos como seriam na época do livro. Só que, para isso, usou os instrumentos mais modernos. (...) O modo como a luz do sol entrava nos interiores servia para alcançar a presença de uma época, de uma forma que ninguém tinha feito antes.”

A figurinista do filme também relata a preocupação do diretor com a luminosidade e o movimento que as roupas deveriam ter. Segundo ela, Kubrick deu

¹² *Op.Cit.*

instruções claras para que as roupas fossem idênticas àquelas encontráveis em pinturas da época e chegou a enviá-la a diversos leilões para adquirir peças autênticas.

Ainda nesse documentário, é interessante notar a percepção do crítico de cinema da *Time Magazine* em relação a este certo descompasso, do qual já falamos, entre o que o filme aparenta ser – “um clássico, ou um filme de aventura” – e o que realmente é – “a história de um jovem tentando encontrar seu lugar numa sociedade que lhe é estranha”.

O diretor de fotografia de *Barry Lyndon*, John Alcott, concedeu uma entrevista à revista americana *American Cinematographer*, na época que o filme havia acabado de ganhar quatro Oscar (dentre sete indicações)¹³, dando detalhes sobre as escolhas e o modo de tratamento da luz em todo o filme. O relato, somado a todos os outros citados acima, só reforça e endossa a hipótese de que Kubrick estava mesmo tomado pelo “propósito realista” que assinalamos nesta pesquisa, ou seja, de tentar criar um **efeito de fidelidade com o real**, neste caso, fidelidade à luz natural. Reproduzimos a seguir trechos da entrevista que confirmam nossos argumentos.¹⁴

AMERICAN CINEMATOGRAPHER: Como foi a fase de pré-produção de Barry Lyndon?

JOHN ALCOTT: Fizemos vários testes para possíveis abordagens e efeitos fotográficos – o detalhe da luz de velas, por exemplo. Na verdade, nós havíamos falado sobre filmar exclusivamente à luz de velas desde 2001, quando Stanley estava planejando filmar Napoleão, mas o requisito das lentes sensíveis não estava disponível no momento ainda. Na preparação para *Barry Lyndon*, nós estudamos os efeitos de luz alcançados na pintura dos mestres holandeses, mas eles ainda pareciam um pouco chapados, então decidimos iluminar mais lateralmente.

AC: *Você fez a fotografia de Laranja Mecânica e de Barry Lyndon para Stanley Kubrick, mas é evidente que os estilos fotográficos destes dois filmes são bem diferentes*

¹³ Indicado a melhor filme, diretor e roteiro adaptado; premiado por melhor direção de arte, direção de fotografia, figurino e trilha sonora.

¹⁴ Entrevista originalmente concedida ao editor da revista no ano de lançamento do filme, 1975. Trecho extraído do sítio: <http://www.visual-memory.co.uk/sk/2001a/bl/page1.htm>. Tradução livre.

entre si. Comparando os dois, só a título de curiosidade, como você descreveria essas diferenças estilísticas?

J.A.: Bem, *Laranja Mecânica* trabalha com um tipo de fotografia mais sombria e obviamente mais dramática. É uma história moderna que acontece no fim dos anos 80 – ainda que o tempo nunca seja verdadeiramente pontuado no filme. Aquele período pedia por um estilo de fotografia realmente frio e escuro, enquanto que *Barry Lyndon* é mais pictórico, com uma rendição de luz e sombra mais suave e sutil do que a de *Laranja Mecânica*. Do modo que eu vejo, a história de *Barry Lyndon* acontece durante um tipo de período mais romântico – a ainda que ele não tivesse necessariamente que ser um filme romântico. Eu digo “um período romântico” por causa das roupas, dos cenários e da arquitetura daquele período. Tudo isso tinha uma espécie de sentimento suave. Talvez você pudesse iluminar *Barry Lyndon* do mesmo modo de *Laranja Mecânica*, mas simplesmente não pareceria correto. Não teria essa sensação de suavidade.

AC: Como você traduziu “esse sentimento suave” em termos cinematográficos, e que meios técnicos usou para alcançá-lo?

J.A.: Em larga medida, nós estávamos tentando criar o sentimento de luz natural dentro das casas que nós usamos como locações. Aquela era virtualmente a única fonte de luz que se tinha no período em que se passa o filme, e aquelas casas ainda existem com seus quadros pendurados e sua tapeçaria. A intenção era recriar aquele tipo de luz, luz natural realmente entrando pela janela. Eu sempre fui um *cameraman* que gosta de usar a luz natural – se é que posso falar assim. Eu acho instigante observar que tipo de iluminação a luz cria e, então, tentar recriar o mesmo efeito. Às vezes é impossível, quando a luz externa cai pra um certo nível. Nós filmamos algumas daquelas sequências durante o inverno, quando havia luz natural apenas das 9 da manhã às 3 da tarde. Então nossa tarefa era manter a mesma luz em um nível que pudéssemos filmar das 8 da manhã até algo em torno das 7 da noite – mantendo o efeito consistente. Ao mesmo tempo, nós tentamos reproduzir algumas situações de luminosidade pesquisadas em pinturas e desenhos da época – como os quartos eram iluminados, e assim por diante. Algumas composições cênicas foram bastante autênticas em relação às pinturas daquele período.

AC: Em outras palavras, então, você tirava o modelo pela forma como a luz natural realmente caía no ambiente e então você reconstruía aquilo ou simulava com luz

artificial na tentativa de alcançar o mesmo efeito, só que mantendo o nível adequado para exposição?

J.A.: Sim. Em alguns casos, o que nós criamos ficou bem melhor do que a coisa real. Por exemplo, há uma sequência na sala de jantar de Barry, quando seu filho pergunta se ele havia lhe comprado mesmo um cavalo. Aquela sala em particular tinha cinco janelas, com um janelão enorme ao centro, bem maior em altura que os outros. Eu achei que ficaria melhor naquela sequência se tivéssemos a luz vindo de uma única fonte apenas, e não de todos os lugares. Então nós regulamos a luz de um modo que ela caía bem ao meio da mesa onde eles estavam jantando, com o resto da sala imersa em uma coloração mais secundária, sutil.

É sintomática a ênfase dada por Alcott ao que ele chamou de uma tentativa de recriar algo (a luz) “melhor que a coisa real”, ou seja, de reproduzir um efeito semelhante ao da incidência natural da luz, porém visualmente mais perfeito. Parece ser um artifício comparável, guardadas as proporções devidas, ao que faziam os pintores realistas que destacamos. Conscientes de que o que resultaria de seus quadros seria, não uma reprodução, mas uma transposição – como bem notado por Gombrich¹⁵ - certamente o desejo de perfeição que impregnava o olhar se traduzia em correções e compensações involuntárias (ou não) na tela.

Arriscando um entrecruzamento ainda mais ousado, esta atitude parece guardar uma certa correspondência com o que em literatura seria uma “versão dos fatos”. Ou seja, de algum modo, esta manobra visual, fotográfica (no filme) e plástica (nos quadros), obedece ao artifício narrativo empreendido por Thackeray na obra literária: é na mentira, narrada em tom de verdade, que se instala o efeito de real presente em *Barry Lyndon*, em suas duas versões, assim como nas obras pictóricas aqui destacadas.

Há ainda uma correspondência possível com o próprio comportamento do personagem em relação às suas mentiras: a naturalidade com que ele as assume sugere

¹⁵ Conforme trecho de *Arte e Ilusão*, citado na introdução.

que não há em Redmond Barry uma consciência de sua dissimulação, nem tampouco algum rastro de sentimentos como culpa ou medo de ser desmascarado. Sua atitude parece estar pautada na crença em uma legitimidade daquelas mentiras, como uma espécie de ajuste circunstancial necessário para se obter o efeito (alcançar o objetivo) desejado. Mas, ora, não é nada diferente da estética narrativa adotada por Thackeray, que instala na ironia a indicação de que a mentira pode não passar de uma versão da verdade, nem tampouco da transposição perfeccionista de Kubrick, ao querer criar uma reprodução da luz natural ainda melhor que o real.

Capítulo IV

Análise de quatro sequências de Barry Lyndon

Antes de iniciar a análise fílmica propriamente, é importante justificar a escolha das seqüências a seguir.

Menos que uma busca por reproduções fiéis ou citações explícitas de obras pictóricas, o caminho traçado por esta pesquisa consistiu basicamente, pelo menos a princípio, na tentativa de refazer os percursos de enunciação da luz e da cor ao longo do filme, ou mais precisamente na observação de características comuns entre as estéticas, pictórica e cinematográfica, para detectar recorrências expressivas. Se inevitavelmente ela desembocou em referências diretas foi porque então estavam confirmadas as hipóteses levantadas no início do percurso.

Dado o recorte do referencial pictórico, foram priorizadas seqüências em que cenas externas e paisagens predominassem – até porque são dominantes no filme. A seleção final parece reunir bons exemplares dessas recorrências.

Assim, selecionamos uma seqüência externa que se passa no transcorrer de um dia, durante a cavalgada do personagem por campos, vilarejos e florestas, em que a paisagem se pronuncia em primeiro plano, numa eloqüente narrativa espacial da qual o acontecimento é que é o pano de fundo; duas seqüências consecutivas nas quais se explicitam ainda mais os índices que denunciam a referência à pintura realista, como o uso expressivo da impressão da luz na tela para a criação de um efeito (plástico) de real e a exploração dos temas paisagísticos e campesinos típicos dos quadros de Millet e Corot (conforme descrevemos e analisamos no capítulo dois), e, finalmente, uma seqüência mista, em sua maior parte noturna, exemplar das que deram notoriedade ao filme por conta da exploração dramática da luz de velas levada ao limite, seguida por um momento máximo do uso simbólico da cor.

Antes, porém, apesar de não fazer parte do *corpus* estrito desta pesquisa, a cena de abertura do filme não pode passar despercebida por este trabalho. Seu elevado grau de síntese do modelo estético em questão, para não falar de sua explosiva carga de plasticidade, exige menção. E, é claro, sendo a primeira cena – longe, portanto, de qualquer aleatoriedade – ajuda a endossar o ponto de vista que aqui se quer apontar.

Em *Cinema e Pintura: A Pintura, a Fotografia, o Cinema e a luz*¹⁶, Nelson Brissac diz:

“O desenho começa pelo primeiro plano, o traço depois organiza o fundo, o contexto. A cena está a serviço da trama. Na pintura é o contrário: primeiro se estabelecem as paisagens, o céu, o longínquo, o ator só é alojado no fim. Este lugar ilocalizável da arte, sem espaço nem tempo, é a paisagem.” (1996:297)

Ora, esta primeira cena à qual nos referimos é uma paisagem, nos termos descritos por Brissac. O cenário explode no primeiro plano, como num quadro. Os personagens e a ação estão postos na profundidade, e lá vão ficar. O que vemos é um quadro pitoresco: um muro se estende do primeiro plano até a profundidade desenhando uma composição assimétrica – que será recorrente, como mostramos mais detalhadamente logo adiante. O ponto de vista é emoldurado pelos galhos de uma árvore. Ao centro há o campo, cujo tom amarelado contrasta de forma intensa com o verde do gramado no primeiro plano e com as montanhas azuladas ao fundo. A ação se desenrola na linha do horizonte, que também é torta, unindo-se à linha traçada pelo muro em um vértice, no infinito. Dos atores, só vemos as silhuetas. O céu é encoberto por uma massa de nuvens acinzentada que toma mais da metade do quadro.

A força visual presente nesta primeira olhadela a este universo ficcional que está para nos ser revelado é surpreendente. Mais ainda, a ousadia de nos mostrar uma cena,

¹⁶ *IN: O Cinema no Século*, Ismail Xavier (ORG.), 1996.

que se sugere importante, apenas de longe gera um sentimento de ansiedade pelo que pode estar por vir. É a primeira cena, mas de alguma forma já temos a certeza de que um outro olhar será necessário para ver além neste filme. É preciso estar atento.

A narração em *off* trata de explicar o que está acontecendo ali. Como se sugeria, o momento tem uma importância crucial para o desenvolvimento de toda a narrativa a seguir: o pai do protagonista está sendo morto em um duelo. Entretanto, não presenciamos o acontecimento de perto. Como um visitante de uma galeria de arte, resta-nos contemplar o quadro. Como ao leitor do romance, cabe-nos imaginar aquela cena que se desenrola ao fundo e optar por crer ou não na interpretação do narrador. O que nos é dado a ver é o que será o mais importante em todo o filme: o cenário, o espaço, a visualidade plástica que se quer dar a este tempo, este lugar. Diante disso, a trama é mais um pretexto.

Nas descrições das seqüências a seguir, todos os detalhes observados nesta única cena inicial, não à toa, irão se repetir, confirmando a coerência estética e o acerto desta análise.

a) Seqüência 10 – “Captain Feeney” – De 0:27:53 a 0:33:46

Barry viaja a cavalo. A primeira cena é muito facilmente associável algum dos quadros de Constable. O céu é uma larga pincelada cinza-púrpura, lembrando em muito aquele mesmo céu da cena de abertura, que se confunde com as montanhas logo abaixo em verde-escuro e contrasta com o caminho alaranjado que avança pelo centro da tela e orienta o olhar. Nuvens carregadas pesam sobre metade do quadro (**ver anexos 1 a 5**).

O personagem surge em meio a esta paisagem que aqui, como na primeira cena, está no primeiro plano. Ela se estabelece antes do transcorrer da ação. A recorrência deste dado reafirma o quanto, neste filme, o cinema encontra a pintura precisamente

nessa escolha por uma narração do espaço, em detrimento do tempo. Mais ainda, o acontecimento desta cena é a visibilidade do momento. Ela nos faz ver aquele céu púrpura que só uma pintura mostraria.

De novo, esta é uma cena que nos toma quase que de sobressalto. A grandiosidade de nuvens e paisagens, quase que em tom de ameaça àquele jovem que, até então, nos parece tão indefeso, aquela inesperada coloração de céu, tudo continua a indicar que este é um filme que demanda, se não instaura, um novo regime de visibilidade.

Corta para uma paisagem iluminada de forma totalmente diferente: agora o céu é azul e as nuvens são brancas e bem definidas. O sol já projeta as sombras laterais (da direita para a esquerda) dos pequenos arbustos na estrada. A cor do céu e a escritura da luz marcaram aqui a passagem do tempo. Mais uma vez, a paisagem aparece em primeiro plano e o personagem surge dela por este mesmo caminho que tantas vezes se anuncia, denunciando uma poética muito mais pictórica que cinematográfica.

Barry faz uma parada num pequeno bar na estrada. Ao fundo é possível ver duas camponesas andando pela estrada no sentido contrário ao que vinha personagem. Trata-se de um detalhe importante que denuncia o repertório plástico a que nos referimos na construção visual dos campos e estradas da Europa dos séculos XVIII e XIX.

Segue-se uma seqüência de campo/contracampo clássica, ao longo da qual um diálogo é travado entre Barry e esse novo personagem, Captain Feeney, que logo se revelará um ladrão profissional. A seguir, vemos Barry de volta à estrada em plano médio com uma massa de vários tons de verde ao fundo em uma seqüência de planos frontais do protagonista cavalgando pelo bosque. Aqui, a complexidade das nuances de cores e áreas de luz e sombra desenhadas por uma sensível captura da luz natural que entra por entre os arbustos faz lembrar em larga medida os estudos das “impressões naturais da luz” dos já citados Pintores de Barbizon (**Ver anexos 14, 18 e 19**).

Barry segue atravessando a floresta. Planos frontais e traseiros se alternam para mostrar o ambiente, sempre com a profundidade de campo em alta definição. Em um desses cortes é possível perceber mais uma manobra estilística que ajuda a realizar a “sensação de real” que impregna o filme: seguimos o personagem por trás numa cena com câmera “solta” (câmera na mão) que tenta reproduzir os solavancos da cavalgada, como se o acompanhássemos também a cavalo. Este é um recurso de que Kubrick constantemente se vale para remeter o espectador diretamente para dentro da cena, presente não só neste mesmo filme (na seqüência da luta entre Barry e um dos soldados do exército) como também por toda a sua filmografia.

Em um certo ponto da floresta, o ladrão intercepta Barry. Durante toda a seqüência em que o protagonista é roubado, o jogo de campo/contracampo vai revelando cada vez mais nuances de tons de verde e de áreas de luz e sombras, assim como segue reforçando a nitidez da profundidade de campo. Na tomada em que Barry é revistado pelo filho do ladrão é possível observar a inscrição da luz que penetra por entre as árvores rasgando o quadro em rastros amarelos e delineando diferentes tons de verde de folhas e musgos. A intensidade desta detalhada iluminação chega a deixar visível uma certa tonalidade violeta no chão, o que, aliás, ilustra a constatação de que o retrato do real “com justeza” nada mais é que uma representação deste real, um efeito de verossímil. Afinal, este tom violeta não existiria a olho nu.

E é assim que a evocação do tipo de luz que buscavam os Pintores de Barbizon torna-se inevitável, com destaque para os estudos de Diaz de la Peña (**Anexos 18 e 19**) sobre a luz no interior da floresta de Fontainbleau. De forma mais abrangente, a busca pelos efeitos de real em trabalhos de Corot e Courbet (**como nos anexos 6, 8 e 14**), pode ser facilmente relacionada ao resultado visual desta seqüência.

A última cena mais uma vez usa a coloração do céu (púrpura) para indicar, de modo quase elíptico, a passagem do tempo (agora é o crepúsculo). De novo, e de sobressalto, vemos o personagem surgir, agora a pé, em meio a uma paisagem que desenha grandes pinceladas horizontais no quadro e é cortada ao meio pelo caminho por onde Barry avança em nossa direção (recorrência). É o fim do dia.

b) Seqüência 16 – “A caminho da Prússia” – De 0:51:14 a 0:53:37

A cena começa com uma paisagem estática: vemos uma floresta de eucalipto cortada por um caminho pelo qual, logo induzimos, surgirá cavalgando o personagem. Talvez a visão mais recorrente neste filme, pelo menos nesta primeira parte – dentre as quatro em que se divide –, seja esta: a de uma paisagem, em pano fixo, cortada por um caminho que se estende do primeiro plano até a profundidade.

Várias interpretações podem emergir desta visão recorrente. Desde a óbvia indicação de continuidade, marcação que liga uma seqüência à outra, dando-nos visualmente a informação de que ainda acompanhamos a mesma etapa da jornada do personagem, até a sugestão de sentimentos como errância, desprendimento, liberdade, aventura, surpresa, que de fato compõem a personalidade e o momento de vida do personagem nesta fase.

Barry surge a cavalo, lateralmente, por entre as árvores. A cena é sonorizada por uma marchinha militar que sugere o tom de reviravolta bem-sucedida na aventura do personagem. Somos levados a entender, por som e imagem, que seu plano de fuga parece ter funcionado.

Corta para um ponto de vista que nos dá a impressão de ser o contracampo da cena anterior. De novo, temos um caminho que se estende do primeiro plano até a

profundidade, por entre as árvores da floresta. Barry surge por trás da câmera ainda cavalgando e o observamos percorrer boa parte deste caminho, que agora é inteiramente margeado, pelos dois lados, por soldados (a *voz-off* nos diz que é o exército prussiano), em uniformes azul e branco impecáveis. A impecabilidade das vestes de soldados em guerra – que, na verdade, deveriam estar sujos e amarrotados – atesta a prioridade pela perfeição plástica da cena.

A cena seguinte insiste na narrativa visual que impera nesta seqüência: um caminho se estende verticalmente pelo canto direito da tela. À esquerda, tomando mais da metade do campo visual, vemos um campo de feno onde camponeses trabalham. A referência ao tema predileto da pintura de Millet se impõe aqui (**ver anexos 15 a 17**), como já observado no segundo capítulo. Barry cavalga por este caminho em direção ao vilarejo que desponta ao fundo da cena.

Quarta cena: vemos o protagonista avançar frontalmente enquanto a câmera faz um movimento de recuo. Um caminho continua a ser percorrido, mas agora a paisagem muda um pouco: mata fechada à esquerda e um lago à direita. Em contracampo, vemos se aproximar uma jovem camponesa. Barry invade a cena pela lateral direita parando logo adiante à sombra de uma árvore da qual, aliás, só se vêem os galhos emoldurando o canto superior esquerdo: novamente uma referência às “molduras naturais” recorrentes nos quadros de Corot (**Anexos 10 a 13**), como também já apontamos.

Ele a intercepta. Nosso ponto de vista nos permite ver o recorte entre a parte do caminho onde incide a luz solar e o ponto de sombra onde agora os personagens conversam. Acompanhamos o diálogo em um campo/contracampo entre *plongés* e *contraplongés* que simulam a diferença de altura entre os interlocutores (Barry está montado no cavalo e a camponesa em pé na estrada). Ao fundo, é possível notar com extrema nitidez as folhas das árvores balançando ao vento: detalhe importante que se

soma a toda essa recorrência de ambientes, temas e pontos de vista, e mais uma vez revela a referência à pintura realista.

c) Seqüência 17 – “A jovem alemã” – De 0:53:38 a 0:58:57

Esta primeira cena é uma espécie de interlúdio na série de repetições de cenas externas do personagem percorrendo os campos europeus a cavalo. O mais notável aqui é o esplendor da captura da luminosidade das velas. Como faz repetidamente, Kubrick nos dá alguns segundos para que possamos contemplá-la de forma estática, como uma verdadeira pintura. Ao fazê-lo, põe em cena a própria luz.

Vemos Barry à mesa com a camponesa. Pela conversa anterior, entendemos que é sua casa. Ele está sentado na ponta da mesa ao fundo da cena. Ao seu lado direito está a jovem que tem um bebê ao colo. Em primeiro plano, à esquerda, vê-se um castiçal com quatro velas. Eles comem. Barry observa a criança. Eles se olham.

É interessante notar como o uso dramático da luz de velas não é jamais desperdiçado neste filme: as cenas noturnas são sempre marcadas por momentos da narrativa que sugerem maior emoção e inspiram sentimentos como paixão, romance, sedução, deslumbramento, requinte, e, algumas vezes, o clima sombrio da penumbra é usado pra reforçar tensão ou constrangimento. Nesta cena, a conversa nos é mostrada na alternância clássica de campo/contracampo, porém sempre de um ponto de vista que insere na tela em primeiro plano o candelabro onde estão as velas que iluminam a mesa e os rostos dos personagens, deixando clara a relevância de se explicitar a origem da luz que ilumina a cena. A conversa evolui de amenidades para a sedução e a seqüência é fechada com um beijo entre os dois.

Corta para uma cena externa que consiste, de novo, em um caminho se estendendo do primeiro plano até a profundidade margeado por cercas baixas de madeira. Ao fundo

se espalha uma meia-dúzia de pequenas casas. Somos levados a entender, só pela força deste corte, que se trata do vilarejo onde Barry esteve instalado, vivendo seu romance com a jovem alemã. A coloração do céu sugere que é o início, ou o fim, de um dia. A *voz-off* dá conta de explicar que já se passaram muitos. A cena é estática, outra vez requerendo ser contemplada como um quadro, até que surge um camponês carregando um animal por trás da câmera, cortando a cena lateralmente até a profundidade (novamente lembramos Millet).

Mais uma vez, vemos ser reforçada pela cor do céu, pela insistência em uma estaticidade cênica e pela presença campesina a relação da visualidade construída por Kubrick neste filme com o referencial pictórico do movimento realista.

A próxima cena nos mostra, em plano médio, os personagens abraçados em uma certa atmosfera de tristeza que sugere uma despedida. Este é um momento em que, como em muitos outros, fica clara a tônica de ironia que se estabelece entre o narrador e a narrativa visual. Aqui, se não ouvíssemos o que diz a *voz-off*, seguiríamos envolvidos pela atmosfera visual que sugere um amor à primeira vista prestes a ser interrompido pela imposição do ofício militar. Essa sugestão, inclusive, é endossada ao ouvirmos a jovem chamar Barry por seu primeiro nome – Redmond – pois, na conversa inicial, havíamos presenciado o personagem mentir sobre sua identidade (o que ainda fará inúmeras vezes ao longo de sua jornada).

Contudo, não só a esta altura já sabemos que não há esta imposição do ofício (pois Barry aqui já é um desertor-impostor), como também ouvimos o narrador nos informar, em seu eterno tom solene, que o coração de uma jovem que se entrega a um soldado precisa estar a pronto a mudar de companheiro com facilidade e que, antes de Barry, vários outros já haviam por ali passado.

Em seguida, o retorno da marchinha militar indica que aquele interlúdio romântico está chegando ao fim, podemos entender que nosso personagem está de volta à sua jornada. Seguem-se três ou quatro cenas repletas dos mesmos elementos já destacados: o personagem percorre caminhos que cortam campos e apontam para pequenas aldeias ao fundo, avistamos camponeses em suas atividades pastoris ou agrárias, a coloração do céu segue nos indicando a passagem do tempo. A consistência dessa composição não nos deixa dúvidas de que presenciamos uma reprodução fiel, espacial e visualmente, da jornada real daquele personagem.

d) Seqüência 26 – “Lady Lyndon” – De 1:32:01 a 1:38:44

A primeira cena é mais uma recorrência: um plano aberto de um panorama que tem ao centro um jardim clássico com um lago e ao fundo um castelo, onde irá se passar a ação seguinte. Inúmeras seqüências são abertas com um plano similar a este em todo o filme.

Em primeiro plano, as folhas de um arbusto desenharam uma moldura, sugerindo o olhar de alguém por entre as árvores (contemplação da paisagem?). Aqui a referência ao paisagismo de Corot, especialmente, parece explícita. É quase uma citação de *Nantes vista por entre as árvores* e suas variações (**Anexo 11**), como já destacamos.

Corta para um novo jardim. Neste plano-seqüência, a câmera faz um *travelling* lateral – marca registrada – passando pelas mesas do que parece ser um café em uma varanda, até parar na que se encontra o protagonista e seu companheiro de golpes. Cada um está posto em uma das laterais do quadro. No centro da tela, por cima da mesa e ao fundo, vem caminhando a personagem que o narrador já se encarrega de apresentar. A câmera faz um *zoom-in* até Lady Lyndon que margeia o lago no centro do jardim, acompanhada do marido na cadeira de rodas, do filho pequeno e de seu tutor.

A detalhada composição desta seqüência consiste em mais uma recorrência de uma paisagem que se anuncia por um caminho a ser, primeiramente, percorrido pelo olhar, do primeiro plano até a profundidade. Orientação de sentido no desenho plástico da cena.

Novo corte. Agora uma cena noturna: vemos uma mesa de carteados, em uma típica perspectiva maneirista, não só pelo ângulo, mas principalmente, pela denúncia da origem da fonte luminosa, insistente em todas as cenas noturnas. Como na seqüência 17, aqui a presença dos castiçais com as velas que iluminam o ambiente se impõe em primeiro plano durante todo o jogo de campo/contracampo que nos fornece a troca de olhares entre Barry e Lady Lyndon, postos frente a frente.

Todo o ambiente está inundado pelo tom alaranjado decorrente da parca iluminação. É possível observar inclusive a vibração das chamas flamejantes projetadas nos rostos dos personagens. É a coloração desta cena que atribui-lhe um forte sentido de verossímil, para não mencionar o próprio simbolismo do romantismo e da sensualidade atribuídos à penumbra.

Corta para cena externa. Lady Lyndon caminha até a varanda. Barry a segue. A música tem um papel dramático fundamental nessa seqüência, é importante notar, crescendo junto ao desejo de atração dos personagens. Agora a iluminação já mudou completamente e o que temos é uma simulação de luar, desenhando uma aura azulada por cima dos personagens. Não é uma luz natural, mas uma iluminação que evoca os efeitos de luz noturna típicos da pintura oitocentista (notadamente as de tendências “realistas”, nos termos de Courbet): luminosidade roxo-azulada que incide diagonalmente de cima para baixo. Mesmo sendo uma cena noturna, é notável a nitidez obtida aqui: é possível até mesmo enxergar detalhes do figurino (relevos no paletó de Barry e no chapéu de Lady Lyndon) e da maquiagem.

Barry encontra Lady Lyndon. Eles se beijam. Da varanda, pode-se ver através das janelas que lá dentro o ambiente continua inundado pelo mesmo tom alaranjado da cena anterior – um recurso que reforça o efeito de verossimilhança da luz. Este simples detalhe nos diz que aquela cor que víamos antes ainda é a cor daquele interior. É não só uma preocupação típica dos pintores realistas como também um indício claro de que Barthes sabe o que diz quando atribui aos “pormenores inúteis” a carga de um “efeito de real”.¹⁷

Novo corte. O casal passeia de barco. A narração nos diz que Lady Lyndon está perdidamente apaixonada, a despeito de seu comportamento contido (em consonância com o código social da época). Temos então um dos pontos máximos do simbolismo cromático tão presente no filme: por trás do barco dos personagens enamorados que avança verticalmente pelo quadro, um outro barco com uma enorme vela vermelho-sangue corta a cena horizontalmente.

Em contraponto ao comportamento de contenção dos personagens, a paixão explosiva sentida por eles encontra sua representação na presença da cor. Mais ainda, o vermelho da vela remete a uma metáfora literária clássica que relaciona a paixão ao fogo, “amor-flamejante” ou “amor ardente”. Não parece demais, portanto, pensar em todas essas ocorrências como um reforço da escolha por uma enunciação acima de tudo pictórica, assim como uma denúncia do inevitável entrelaçamento literário com este filme-pintura.

Finalmente, na última cena, a câmera repete o mesmo movimento horizontal com o qual abriu a seqüência acompanhando o passeio do casal por um jardim – não um jardim qualquer, mas mais um jardim romântico, onde esculturas, plantas artisticamente podadas e lagos arquiteturalmente desenhados desfilam em frente à tela quase como

¹⁷ Roland Barthes, *O efeito de real*, IN: **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

uma homenagem à plasticidade exaltada em todo o filme. Seguimo-los até a beira de uma ribanceira de onde observamos, junto a eles, outro jardim abaixo e a paisagem na profundidade de campo. Fim da seqüência.

A título de conclusão:

Kubrick, pintor da Modernidade

O elogio a uma arte que fosse fiel à visualidade de seu próprio tempo é a tônica dos textos de Baudelaire sobre o que chamou de Modernidade.¹⁸ O poeta francês que foi também um dos maiores críticos de arte de seu tempo, ao escrever sua famosa série de textos sobre a modernidade, tinha em mente o trabalho de um pintor contemporâneo seu, a quem chamava de “o grande pintor da vida moderna”: Constantin Guys.

“Era, de fato, um desenhista extremamente vivo, ágil em captar, rápido e eficaz em representar não só o caráter, como também a qualidade de “espírito”, os estigmas da elite social, o belo como classe ou estilo de vida, (...) e capaz de organizar e determinar tal elegância, pois não desdenhava criar os figurinos da moda (e a moda, impulso acelerador de um comércio que começa a ser superalimentado pela produção industrial, interessava imensamente a Baudelaire, do ponto de vista psicológico e sociológico). Baudelaire admira o estilo gráfico ágil e refinado de Guys, mas ainda mais o seu dandismo, que não só o fazia escolher na vida social o que havia de mais raro e significativo, como até mesmo desprezar sua profissão de artista, levando-o a se proteger com o anonimato, a evitar o sucesso.” (ARGAN, 1992: 69-70)

Muito mais que uma crítica de arte elogiosa, os escritos de Baudelaire sobre o trabalho de Guys ajudaram a instaurar um novo pensamento artístico e comportamental, que marcaria para sempre aquele como o momento de ruptura com as tradições clássicas, causando um impacto que afetaria da literatura e das artes plásticas à moda.

“O tema do presente como história em ação domina a cultura e caracteriza a crítica de arte do segundo Romantismo, aquele que corresponde à afirmação do poder da burguesia e à sua intenção de legitimá-lo não mais com uma autoridade hereditária mas com uma pronta compreensão das situações atuais e a capacidade de enfrentá-las.”(ARGAN, 1992:67)

Em *A Modernidade*, Baudelaire defende que aquele era um momento em que a arte deveria estar imbuída do intuito de dar visibilidade a seu presente. Ele marca a

legitimação do presente como história, da fidelidade ao visível, opondo-se ao Belo tal como o entendiam os clássicos. Baudelaire exalta o belo contido nas coisas, nas pessoas e nos artefatos do mundo. Desta busca estará imbuída a arte a partir daí, ainda que a seguir, com o Realismo, volte-se a idéia da busca pelo verossímil na natureza, no céu, nas paisagens.

Contudo, sua defesa da incorporação da vida real às artes, e em especial à pintura de paisagens, contém a sábia ressalva de que não é através da busca pela imitação tal qual, ou de um mero realismo, que se alcança o mais verdadeiro. No *Salão de 1859*, o crítico-poeta faz uma espécie de elogio às avessas a este gênero da pintura que era, naquele momento, explorado ao extremo.

Critica duramente o paisagismo que se pretende impor como cópia fiel, mas o faz para exaltar os representantes deste gênero que demonstram ter consciência e saber fazer bom uso da condição de ilusão imposta a esta pintura; aqueles que entendem que suas matérias-primas são mesmo suas impressões e possibilidades de criação de, não mais que, um efeito. Em seu típico tom irônico, Baudelaire assim termina o referido texto:

“Gostaria de ser levado de novo para os dioramas, cuja magia brutal e imensa sabe me impor uma útil ilusão. Prefiro contemplar alguns cenários teatrais onde encontro, expressos com a arte e concentrados de forma trágica, meus sonhos mais caros. Essas coisas, porque falsas, estão infinitamente mais próximas da verdade, enquanto a maioria de nossos paisagistas são mentirosos, justamente porque negligenciaram mentir.” (BAUDELAIRE: 1859)¹⁹

E é precisamente neste ponto que encontramos a interseção com o trabalho de Kubrick em *Barry Lyndon*: tentativa de legitimação de um sentido de verdade através da

¹⁸ Charles Baudelaire, **Sobre a Modernidade**, Teixeira Coelho (Org.), 1996, Paz e Terra.

¹⁹ *IN: LICHTESTEIN, Jacqueline (Org.). A Pintura – Vol. 10: Os gêneros pictóricos*. São Paulo, Ed.34, 2004.

denúncia pictórica do tempo e, portanto, de tudo que é da ordem do transitório. Baudelaire elogia a pintura que busca a verdade histórica, temporal, estética nas impressões pessoais de seus artistas. Kubrick constrói a visualidade de *Barry Lyndon* resgatando a informação pictórica da pintura correspondente ao tempo do filme, mas sem abdicar de nos deixar ver o rastro de seu sonho de visibilidade deste tempo.

Kubrick queria que seu filme obtivesse o efeito de visualidade de quem viu aquele mundo como seu presente. Em larga medida, trata-se de mostrar o passado como se fosse um presente. Mas, ora, trata-se de um presente na medida em que é um filme, ou seja: reprodução de uma experiência temporal; como se ela resistisse ao tempo. Como se fosse possível vivê-la **a despeito do tempo**. E, ainda, sendo experiência, portanto individual, não passa de uma interpretação, ou, como afirma Gombrich (ver introdução), algo da ordem de uma transposição.

A impressão de realidade que brota deste filme consiste na façanha de capturar o visível fugidio, aquela cor do céu, aquela luminosidade que invade o ambiente por alguns segundos do dia, aquele tom amarelado da iluminação por velas que aos poucos se decompõe em tons cada vez mais graves, em correspondência com a própria decomposição material da vela. Como aquele “instante prenante”, que tanto buscaram reproduzir os impressionistas. De tão fugidios, os detalhes que dão à pintura realista sua beleza maior são justamente aqueles que se compõem no imaginário do artista. Ou ainda, como diria Baudelaire – e como bem soube usar Thackeray –, a mentira.

No ensaio *Cinema e Pintura: A Pintura, a Fotografia, o Cinema e a luz*²⁰, Nelson Brissac indaga sobre essa capacidade da pintura de eternizar o momentâneo, de fazer ver o que escapa aos olhos no dia-a-dia. “*O que é isso que não podemos ver e a*

²⁰ IN: **O Cinema no Século**, Ismail Xavier (ORG.), 1996.

luz traz ao olhar? De onde vem a força que a pintura – antes da fotografia e do cinema – tem de nos fazer ver esse invisível?” (1996:293)

É ao eterno momentâneo, imperceptível para muitos, contínuo que habita no efêmero, que Brissac se refere. Não deixa de ser o que Baudelaire elogiava. E só a pintura é capaz de dar conta desse traço eternizante de um presente que está sempre escapando.

Ele diz:

“O passado é interessante não apenas pela beleza que dele souberam extrair os artistas para quem constituía o presente, mas igualmente como passado, por seu valor histórico. O mesmo ocorre com o presente. O prazer que obtemos com a representação do presente deve-se não apenas à beleza de que ele pode estar revestido, mas também à sua qualidade essencial de presente.” (1996: 8)

Insistimos: Kubrick quis que sua história fosse vista da forma que a veria quem viveu a sua época. Baudelaire insiste: “(...) *Quase toda nossa originalidade vem da inscrição que o tempo imprime às nossas sensações*”. (1996:28) Nos dois casos, quer-se dar vida àquele fragmento de “real”, aos detalhes, à luz que nos passa despercebida, que quase nos escapa.

A modernidade cria sua própria antiguidade porque é sempre suscetível de destruição e reconstrução. Kubrick consegue aquela visualidade em *Barry Lyndon* porque trata o passado como presente. Não tenta imitar o passado, mas sim reconstruí-lo como um agora. Ou melhor, reproduzir a experiência do “agora de então”. E o faz através da forma que inscreve a luminosidade no filme.

Especulação: o sucesso da empreitada visual de *Barry Lyndon* deve-se ao fato de Kubrick estar ciente que reprodução, do passado ou do presente, implica necessariamente em reconstrução. Deflagra memórias.

Tudo isso sempre esteve na base das tentativas de criação dos efeitos de real na história da pintura, e do cinema também: não uma reprodução (mimesis) do que se vê; mas sim fidelidade a como essa visibilidade é construída (memória, repertório). Ainda que fugidia, a impressão visual de um tempo está registrada em sua memória pictórica. É um pensamento que ganha força na pintura realista e se consagra logo mais adiante com o Impressionismo.

Mais ainda, parece pertinente acrescentar que, para todos eles (Kubrick, Baudelaire, os pintores), é a **luz** que carrega essa memória do presente. Estão todos às voltas com uma escolha a ser feita por um determinado regime de visibilidade que só é propiciado pela luz. Imagem, ainda que mental, é o material dessas construções.

Ao imaginar o processo criativo de Guys, Baudelaire simula seu deslumbramento infantil com as cores e luzes do mundo, assinalando a consciência dessa administração da luz:

“Quando G., ao despertar, abre os olhos e vê o sol flamejante invadindo as vidraças, diz para si mesmo com remorso, com arrependimento: “Que ordem imperiosa! Que fanfarras de luz! Há muitas horas já, luz em toda parte! Luz perdida por causa de meu sono! Quantas coisas iluminadas poderia ter visto e não vi!” E ele sai! E observa fluir o rio da vitalidade, tão majestoso e brilhante. Admira a eterna beleza e a espantosa harmonia da vida nas capitais, harmonia tão providencialmente mantida no tumulto da liberdade humana. Contempla as paisagens da cidade grande, paisagens de pedra acariciadas pela bruma ou fustigadas pelos sopros do sol.” (1996: 21-22)

Em suma, de Baudelaire a Kubrick, o fato é que toda a genialidade no cinema e na pintura mantém uma dívida com esse novo regime de visibilidade trazido pela modernidade: império do olhar sobre o momentâneo, eternização do transitório, resgate de uma memória pictórica que não passa de ilusão. Nessa perspectiva, é possível ver em *Barry Lyndon*, o filme, um verdadeiro estandarte da Modernidade baudelaireana.

Bibliografia

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna. São Paulo**, Cia das Letras, 1992.

- _____. **Imagem e Persuasão – Ensaaios sobre o Barroco.** São Paulo, Cia das Letras, 2004.
- ARNHEIM, Rudolf. **A arte do cinema.** Lisboa: Edições 70, 1989.
- _____. **O poder do centro.** Lisboa: Edições 70, 2001.
- _____. **Arte e percepção visual – Uma psicologia da visão criadora.** São Paulo, Pioneira Thomson Learning, 2004.
- AUMONT, Jacques. **O olho interminável [Cinema e Pintura].** São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- _____. **A imagem.** Campinas, SP: Papirus, 1993.
- _____. **As teorias dos cineastas.** Campinas:SP, Papirus, 2004.
- _____. (et al.). **A estética do filme.** Campinas, SP: Papirus, 1995.
- _____. & MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema.** Campinas, SP: Papirus, 2003.
- ASTRUC, Alexandre. **What is Mise en Scène?, IN: Cahiers du Cinema – The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave.** Cambridge: Harvard University Press, 1985.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. **O efeito de real, IN: O rumor da língua.** São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. **Intertexto, IN: Inéditos vl.3. Imagem e moda.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. **Respostas, IN: Inéditos vl.4. Política.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade.** Teixeira Coelho (Org.); São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- BAZIN, André. **What Is Cinema? Vol.I.** Berkeley: University of California Press, 1967.
- BELLOUR, Raymond. **Entre-Imagens: Foto, Cinema, Vídeo.** Campinas, SP: Papirus, 1997.
- BETTON, Gerard. **Estética do cinema.** São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BORDWELL, David. **Figures traced in light.** Berkeley: University of California Press, 2005.
- BURCH, Noel. **Práxis do cinema.** São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CALABRESE, Omar. **Como se lê uma obra de arte.** Lisboa: Edições 70, 1997.
- _____. **A linguagem da arte.** Lisboa: Editorial Presença, 1986.
- DUNCAN, Paul. **Stanley Kubrick – A filmografia completa.** Lisboa: Taschen, 2003.
- EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- _____. **O sentido do filme.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- FRANCASTEL, Pierre. **Pintura e sociedade.** São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- GENNETE, Gerard. **Palimpsestes.** Paris: Seuil, 1981.
- GREIMAS, A. J. & COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica.** São Paulo: Cultrix, 1979.
- GOMBRICH, E. H. **Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica.** São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- _____. **A história da arte.** Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- GOODWIN, James. **Akira Kurosawa and Intertextual Cinema.** Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1994.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação.** São Paulo: Cultrix, 1995.
- _____. **Linguística, poética, cinema.** São Paulo: Perspectiva, 1970.

- JENNY, Laurent. *A estratégia da forma, IN: Poétique – Intertextualidades [Revista de teoria e análises literárias]*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas, SP: Papirus, 1996.
- KRISTEVA, Julia. *Semiotikê - Recherches pour une Sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.
- LÉGER, Fernand. *Funções da pintura*. São Paulo: Nobel, 1989.
- LICHTESTEIN, Jacqueline (Org.). *A Pintura – Vol. 5: Da imitação à expressão*. São Paulo, Ed.34, 2004.
- _____. *A Pintura – Vol. 9: O desenho e a cor*. São Paulo, Ed.34, 2004.
- _____. *A Pintura – Vol. 10: Os gêneros pictóricos*. São Paulo, Ed.34, 2004.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas, SP: Papirus, 1997.
- MALPAS, James. *Realismo*. São Paulo, Cosac&Naify Edições, 2001.
- MARTIN, Michel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- METZ, Christian. *Linguagem e Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- _____. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Cinema e Pintura: A Pintura, a Fotografia, o Cinema e a luz; IN: O Cinema no Século*, Ismail Xavier (Org.); São Paulo: Imago, 1996.
- _____. *Passagens da imagem: Pintura, Fotografia, Cinema, Arquitetura; IN: Imagem Máquina*, André Parente (Org.); Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.
- _____. *A intertextualidade crítica. IN: Poétique – Intertextualidades [Revista de teoria e análises literárias]*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.
- PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *Texto; IN: Palavras da crítica – Tendências e conceitos no estudo da literatura*, José Luís Jobim (Org.); Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- _____. *A assinatura das coisas*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- _____. & NOTH, Winfried. *Imagem – Cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- _____. *Semiótica Aplicada*. São Paulo: Thomson, 2002.
- _____. *O método anti-cartesiano de C.S.Peirce*. São Paulo: Ed.UNESP/FAPESP, 2004.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas:SP, Papirus, 2003.
- THACKERAY, William M. *The memoirs of Barry Lyndon, Esq.* New York: Oxford University Press, 1984.
- VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, SP: Papirus, 1994.
- XAVIER, Ismail. (Org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- _____. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. *O discurso cinematográfico – A opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Anexos

A) John Constable

1



Dedham Vale Morning

2



Old Sarum

3



The stour valley from Higham



The lock at Dedham

5



Wivenhoe Park, Essex

B) Courbet

6



Damas del pueblo

7



La vendimia en Ornans

8



El breme en Puits Noirs

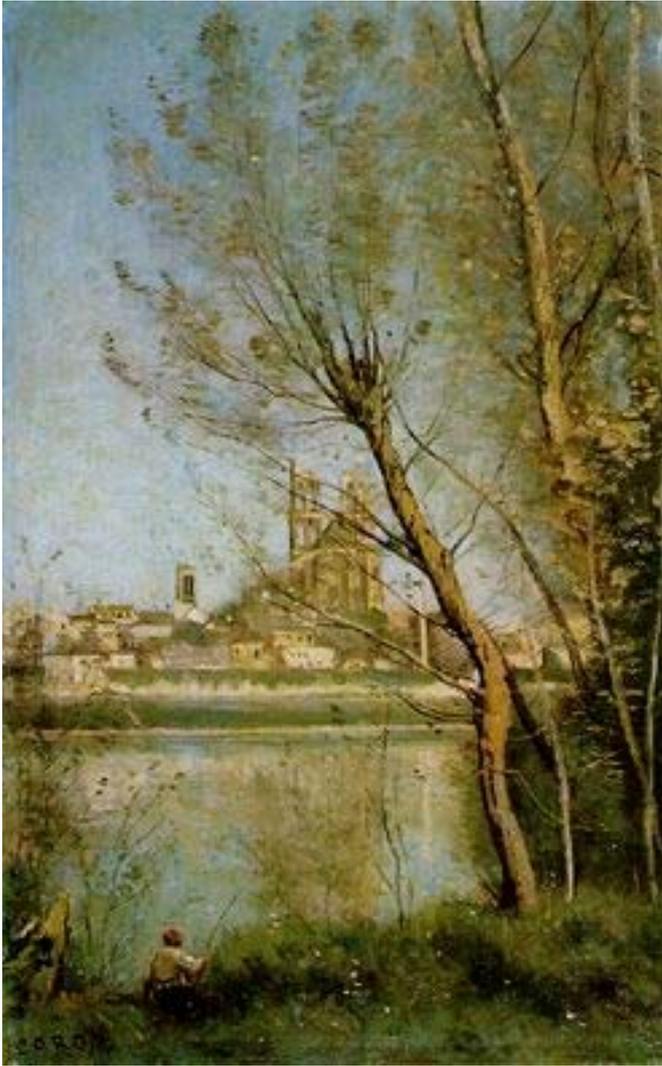
C) Corot

9



Ville D'Avray

10



Nantes



A catedral de Nantes vista através das árvores

12



Le moulin de Saint-Nicolas-les-Arras

13



L'Étang à l'arbre penché

14



Brunoy

D) Millet

15



Las Espigadoras

16



Peasant spreading manure

17



Planting potatoes

E) Diaz de la Pena

18



Forest of Fontainebleu

19



Wood Interior

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)